القصة والرواية المصرية في السبعينيات

دراسة

يسري العزب

١٩٨٤

الاهــداء :

الى أستاذى الدكتور شوقى ضيف
من علم أساتذتى ، وعلمنى ..
كيف نبحث عن الأدب ،
وكيف نحققه ،
فكرا ..
وسلوكا .

يسرى العزب

مقدمة

ليست مهمة هذا الكتيب أن يؤرخ للفن القصصي والروائي في مصر السبعينيات ، فتلك مهمة صعبة يضطلع بها نقاد وباحثون أكثر مني حنكة ودربة ومتابعة ٠

كما لايهدف هذا الكتيب الى تسليط الضوء على بعض كتابنا ــ مع أن الضوء قد انتشر على معظمهم بالفعل في العقد الأخير ــ فبعضهم لم ير النور الأدبي سوى في هذه الفترة ، بحيث لم يصبح كل من عبد الوهاب الأسواني ، ونبيل عبدالحميد ، ومحمد الراوي، وأحمد الشيخ أسماء روائية مميزة الا من خلالها وبالمثل فاننا لم نسمع عن محمد مستجاب وفؤاد قنديل ومحمد الشريف ومصطفى عبد الوهاب ومحمد جابر غريب كقاصين الا في **العقد الأخير** (*)

أما الكبار الذين شملتهم الدراسة سواء في الرواية أو القصة : محمد جلال ، وضياء

الشرقاوى ، وزهير الشايب ، وعبد العال الحمامصى ، ومحمد كمال محمد ، وعبد الفتاح رزق ، فان عمرهم الأدبى يمتد الى عقد أو عقدين سابقين ، غير أن أسماءهم — وانتاجهم الأدبى — ظلت تتأرجح بين الاضاءة والتورية لأسباب كثيرة قد يرجع بعضها اليهم ، ولكن أسبابا — كانت أقوى منهم — قد حالت بينهم وبين الاشعاع ، أو اثبات ذواتهم الأدبية قبل هذه الفترة · التى ما ان حلت بكل مافيها من انتصارات أو انتكاسات ··

اذ بهم — وفى تواضع شديد وبعد مثابرة جاهدة — يحتلون موقع الصدارة بين من بقوا على الساحة الأدبية من أبناء جيلهم · ومن هنا يكون التوقف أمام الأعمال الابداعية لهؤلاء ، لرؤيتها — أو محاولة رؤيتها — ضرورة تحتمها المرحلة التى تمر فى ظروف غريبة ، تحت مقولات غليظة الصوت تحمل كثيرا من الدعاوى الباطلة ، موجزها أننا نعانى أزمة أدبية ،

نعانى ركودا أو ـ وخما ـ ابداعيا فى شتى المجالات ، فلم تنجب مصر روائيا بعد نجيب محفوظ ، ولا قاصا بعد يوسف ادريس ، ولا شاعرا بعد شوقى أما أعقلهم وأكثرهم حيادا فتمتد رؤيتهم قليلا لتقف بعد نجيب عند عبد الحكيم قاسم وجمال الغيطانى ، وبعد ادريس عند يحيى الطاهر عبد الله ، وبعد شوقى عند صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى وأمل دنقل ٠٠٠ وكأنهم بين أولئك وهؤلاء ومن بعدهم الى اليوم ، لم يقرءوا (لـ) أو حتى (عن) أبو المعاطى أبو النجا وسليمان فياض ٠ ومجيد طوبيا وصلاح عبد السيد وفتحى سلامة ، وأمين ريان ، وعبده جبير ، ورفقى بدوى ، وحسن محسب ، وخيرى شلبى وأبى الدسوقى وأحمد حامد ورمسيس لبيب وغيرهم ، كما لم يقرءوا (لـ) أو حتى (عن) مهران السيد ، ومحمد العزب ، ومحمد أبوسنة ،

وملك عبد العزيز ، وفاروق شوشة ، وأنس داود ، وكيلانى سند ، وعبد المنعم عواد ، وابراهيم عيسى ، وبدر توفيق ، ومحمد أبو دومة ، وأحمد سويلم ، وعلية الجعار ووفاء وجدى ، ومحمد فهمي سند ، وأحمد عنتر ، ونصار عبد الله ، ويسرى العزب ، ومحمد سليمان ، وحسن طلب ، وحلمى سالم ، وماجد يوسف ، وأمجد ريان ، ورفعت سلام ، وزين العابدين فؤاد ، ومحمد سيف ، وأحمد طه ، وعبد المنعم رمضان ، وغيرهم ... ناهيك عن أسماء أدبية كثيرة تشكل منذ أوائل السبعينيات - بل ومن قبلها - وجها نضيرا للأدب فى أقاليم مصر ، بدءا من الاسكندرية ، حيث نجد محمود عوض عبد العال ، وعبد الله هاشم ، والسعيد الورقى ، ومحمد الجمل ، والسيد حافظ ، ورجب سعد السيد ، وسعيد بكر ، وسعيد سالم ، ومصطفى نصر ، ومحمد عبد الله عيسى وملاك ميخائيل ، وأحمد شبلول ، وشيوخ فى هيكل الأدب منهم أحمد

السمرة وعبد المنعم الأنصارى ، وعبد العليم القبانى ، ويوسف عز الدين عيسى ، وفوزى الميلادى ، ومحمود العتريس · وغيرهم فى المنصورة والشرقيةوالبحيرة ودمياط · وغيرها، أسماء كثيرة منها فؤاد حجازى ومحسن يونس ومحمدالمخزنجى ومحمود الوردانى وعبدالستار خليف ويوسف القط وحسين على محمد ومفرح كريم وعبد الله السيد شرف ومصطفى الأسمر والنبوى سلامة وحسين البلتاجى وسمير الفيل وحامد البلاسى وسيد الخميسى ومصطفى حجاب وقاسم عليوة ·· كما يحمل الجنوب المصرىعددا لابأس به من الأدباء منهم حجاج الباى ، درويش الأسيوطى وسعد عبد الرحمن وجميل محمود عبد الرحمن والخضرى عبد الحميد وأبو العرب أبو اليزيد وفولاذ عبد الله الأنور ومرعى مدكور ومصطفى رجب وغيرهم ·· وغيرهم ··

الحقيقة اذن أن أرضنا بخير ، وأن الزروع بها مازالت تتكاثر وتنمو ، وترتفع ، وتثمر ، وتتجاوز ··

وهذا الكتيب عن القصة والرواية ، هو مجرد محاولة قاصرة تليها محاولات أكثر احاطة باذن الله ، تكشف عن اضاءات واضافات وامتدادات وانجازات حققها ـ ولايزال ـ كتاب كثيرون مخلصون فى مصر ..

وقد لايجد القارىء هنا كشافا للرؤية النقدية ، ولكنى آكرر آن هذا البحث ليس غير (محاولة للرؤية) آسعى لامتلاكها وتنميتها فى دراسات قادمة ..

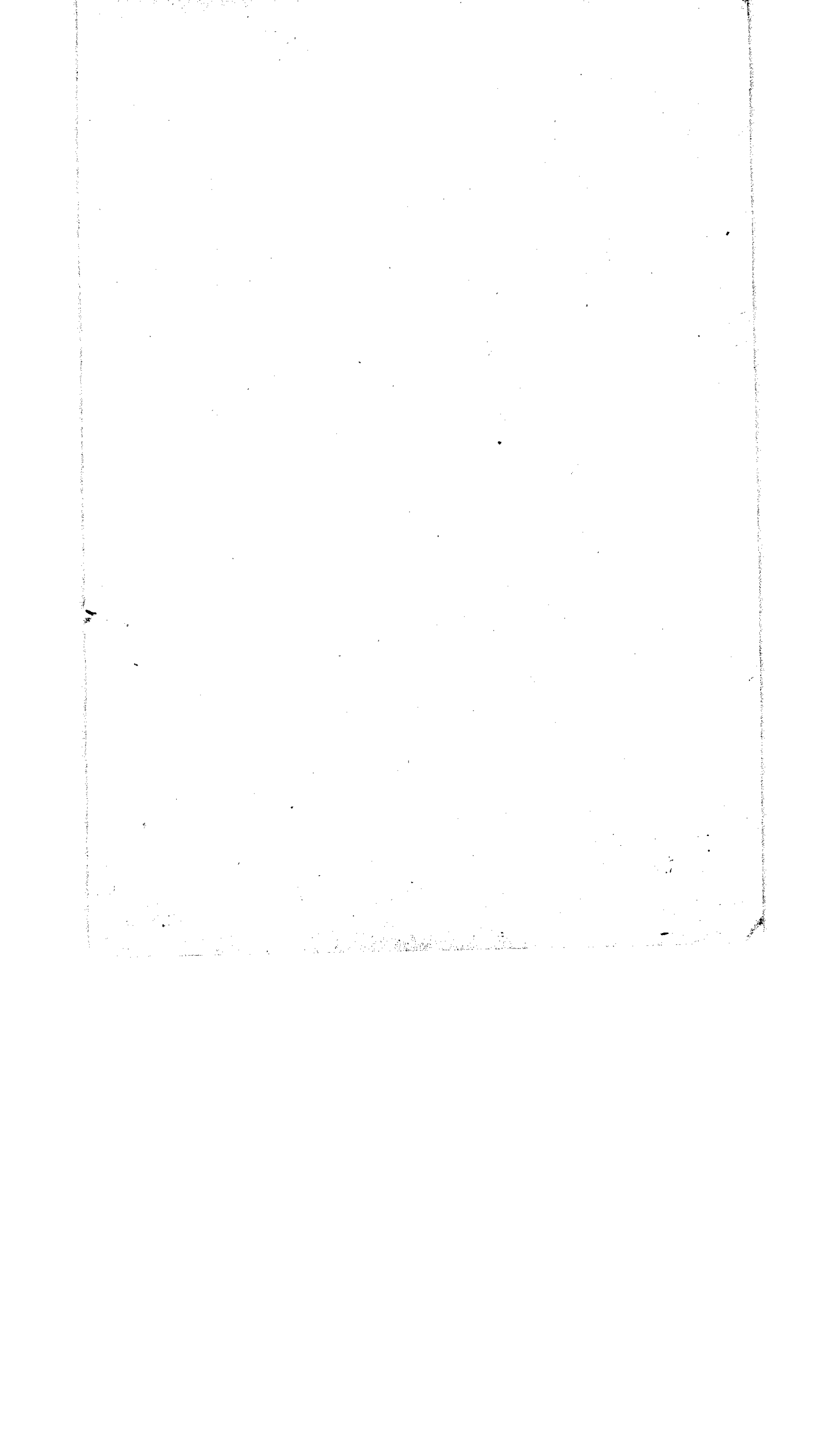
كما قد يفتقد بعض أساتذتى وزملائى ـ فى جامعة القاهرة أو خارجها ـ المنهج الذى يلتئم به البحث الأدبى وقد يواسيهم أنهم سيجدون على كلماتى كثيرا من بصماتهم التى تتعانق فى لغتى مع بصمات وليدة آجهد أن أضعها فى دراساتى .

كما قد يخفف عن هؤلاء المحبين أن حياتنا الثقافية الآن ، لفى حاجة الى دراسة صغيرة مبسطة يقرؤها الناس آمس من حاجتها الى بحث

كبير ثقيل يصعب أن يجد طريقه الى يد القارىء البسيط ، ومن ثم عقله ووجدانه ... هذا القارىء الذى تعلمت ، ومازلت أتعلم منه الكثير والكثير .

يسرى العزب

الجيزة — يونيو ١٩٨٢



الفصل الأول

ـ القصة ـ

ضياء الشرقاوى
و
« بيت فى الريح » *

لم يكن ضياء الشرقاوى مجرد واحـد من كتاب القصة الذين أثروا حياتنا الأدبية طـوال الستينيات وحتى وفاته فى ١٩٧٧ . كما لم يكن ـ فى الوقت نفسه ـ أهـم كتـاب هـذه المرحلة ، وانما كان وسيبقى نقطة ضوء ذكية ولامعـة تشرق فى جبين الحـركة الأدبيـة . لقد آمن بأن الفن صورة كيفية للفعل الانسانى على خلاف المعرفة التى هى صورة كمية (تجريد ذهنى للفعل البشرى) لأن الفن يخاطب حساسية الانسان لا ذكاءه وعقـله بمعنى أن الفن قوة انفعالية ، وتقاس قدرة الفنان بمدى استطاعته نقل هذه القوة الى الآخرين (١) .

---

* دار المعارف ١٩٨٠ .

● كان يرى أن مهمة الفن هى الكشف عن منابع قوى الحياة وتأكيدها وتقويتها عند الانسان ومن ثم تدعيم روابط الانسان والانسانية فى كل زمان ومكان .

● مخاطبة الحساسية العامة والخبرات المشتركة بين البشر (٢) عن طريق اللغة التى يجب ألا تتوقف فى يد الكاتب ، بل عليه — دائما — أن ينميها ويطورها «لماذا لانحول كل عمل نقوم به الى مختبر .. نجرى فيه لغة جديدة ، طريقة جديدة للسرد .. طريقة جديدة للقبض على الموضوع ؟ أى نلعب حتى لايمكن القبض علينا — على طريقتنا الفنية — بسهولة . وحتى لا نمل اللعبة» (٣) .

ومما لاشك فيه أن هذه القناعات التى امتلأ بها وعى الفنان ضياء الشرقاوى قد توفرت له بعد مجاهدة شديدة مع ذاته وواقعه ومع التراث الأدبى،فمن المؤكد أن ثقافته بلغت من الاتساع حدا لايتصور معه أن باستطاعة تسعة وثلاثين عاما أن تقوم بحمله ، ومن

المؤكد ــ أيضا ــ أن هــذا الفنان مــع قراءاته الكثيرة كان ذكيا بشكل اتضح فى كل ماكتب ، لقد أخلص حيــاته لقضــية الفن حتى أوشك ــ على حد قوله ــ أن يكون (صوفيا) • «كنت أحلم بأن أصل الى درجة من الاتحــاد الصوفى بالكلمة والابداع ، أن أكون أنا هى ، وهى أنا ــ أن تكون أحــلامى هى فنى ، وأن يكون فنى هو أحلامى» (٤) •

وأيا كان موقفنا من آراء وأفكار وأحكام الفنان فاننــا فى النهــاية لانملك الا احترامه كمفكروعلينا لكى نقيمه كفنان أننقوم بدرس جمالية البنية القصصية فى مبتدعاته لنرى فى النهاية كيف استطاع أن يعبر بالفن عن رؤيته للواقع وللفن •

بعد هــذه التوطئة ، لندخــل فى مناقشة آخــر مجمــوعاته القصصية (بيت فى الريح) والتى هى فى تكوينهــا التجمعى مجموعة من القصص (سبع) ورواية واحدة •

تمتاز قصص المجموعة ـ السبع ـ بمجموعة من الظواهر الفنية يمكن ايجازها فيما يلى :

● اللغة القصصية لغة واعية اذ تقدم لنا العالم تقديما فنيا ، بمعنى أنها تقدم الواقع (مشكلا) تشكيلا جماليا ، ولا تقوم فقط بمهمة (التوصيل) الذى هو من مهمة الفلاسفة والعلماء ورجال الدين ، أما الفن فيقوم بـ (تشكيل) الواقع بهدف احداث الزلزلة التى تدفع الى التنوير والتغيير والنقل الى الأجمل (٥) ٠

ولغة هذه المجموعة هى بطلها وأحداثها وواقعها وأعظم شىء فيها ٠

● فى (العزاء) يتجادل كل شىء ، الراوى وجزئيات الطبيعة البسيطة المتناثرة ، (الظلام، التماعة النور الخاطفة ، اطباقة انياب الثعبان الدقيقة على أجنحة الحشرات الصغيرة الدقيقة) الأقوياء جدا والضعفاء جدا ، التوتر الدائم والمتدفق فى كل كلمة وكل جملة ، الجدل المستمر والمتصاعد فى كل شىء تحمله اللغة ٠

ونلاحظ أن تركيب البنية القصصية يتم بوعى شديد فالجدل يحدث على مستوى الفعل، اذ نجد الماضى والمضارع يتصارعان ، وكذا الاسم والفعل ، لتجىء الجمل قصيرة مشحونة بالتوتر مندفعة للأمام : «خيل الى أننى أسمع صوت الحركة المفاجئة ، الاطباقة بكل الأذرع والجسد والأنياب والرعب ورفيف أجنحة صغيرة دقيقة تخبط مذعورة فى مكمنها ، سمعت صوت الأنياب الدقيقة – وهى تخبط مذعورة فى مكمنها ، سمعت صوت الأنياب الدقيقة وهى تطبق وصوت استغاثة خافتة ، وحشرجة وصمت ، ورفرفة أجنحة صغيرة» ·

يسترعينا فى هذه الجملة (التكرار) فكلمة (صوت) وحدها تتكرر أربع مرات فى جملة اقتطعتها قسرا من جسم القصة ، ولها فى كل مرة وظيفة بمعنى أن التكرار لايتم بعفوية بل يتم بحساسية عميقة بأسرار اللغة ·

«فصوت» فى المرة الأولى ذات دلالة عادية هى مجرد سماع الصوت ·

وهى فى المرة الثانية ذات دلالة جديدة هى تحديد مصدر الصوت (صادر من الأنياب) ٠

وهى فى المرة الثالثة ذات دلالة جديدة هى تحديد درجة الصوت (حاد لأنه يطبق) ٠

وهى فى المرة الرابعة ذات دلالة عادية لكون الصوت للاستغاثة ٠

فكأنها كلمات أربع وليست كلمة واحدة ، وان قيل ان الثلاث الأولى منها للصوت الصادر من الثعبان فان درجاتها الدلالية تتفاوت فيما بينها وتأتى دلالة الرابعة جديدة تماما ٠

● وفى نفس الجملة بل وفى كلمة (صوت) ذاتها نلاحظ وجود الحركة المفاجئة ، الاطباقة ، رفيف أجنحة صغيرة ، تخبط مذعورة ، تطبق ، حشرجة وصمت ، رفرفة (آجنحة صغيرة) ٠ هذه هى كلمة (صوت) أعطت للروائى امكانية فذة على شدنا الى عالمه فما كل هذه التركيبات الا بعض معطيات كلمة (صوت) وليست مرادفات لها ، فكل تركيبة تقدم معطى جديدا يؤدى فى

السياق وظيفة أساسية هى المساهمة فى خلق (التشكيل) الموائم لموقف الفنـــان ، ولتوضيح ذلك ، لنأخذ من هذه الجملة تركيبتين فقط يبدو عليهما التشابه والتكرار بينما المسافة بينهما جد بعيدة رغم تقاربهما لفظا ووضعا ، لنأخذ «رفيف أجنحة صغيرة» و «رفرفة أجنحة صغيرة» التركيبة الأولى تدل على بداية رد فعل الحشرات لحظة انقضاض أنياب الأفعى عليها وهى نفس اللحظة التى أثارت انتباه الراوى وترقبه ، انها تصدر — وهو يســمع — رفيفا ، حــركة هادئة — بدء الحركة — ثم ، نجد هــذه الأجنحة التى تصدر الرفيف (تخبط مذعــورة فى مكمنها ٠

واذا يتضــح للراوى المنتظر صــوت الأنياب الدقيقة وهى تطبق وصوت اســتغاثة خافتة ، وحشرجة وصمت ، وهنا تأتى الـ «رفرفة» من «الأجنحة الصغيرة» الحــركة هنا — الداخلية — فى داخل الحشرة الصغيرة وفى داخــل الراوى تتوتر وتسرع فتصــبح (رفــرفة) وتكون هى «الرفرفة اليائسة الأخيرة» ٠

وبعد أن يقضى الثعبان على كل شيء ، وبعد أن كان الراوى متهالكا وليس بين الثعبان وبينه الا أن «يضغط السقف ·· وقد تم له الاستيلاء النهائى عليه ، حتى يتهاوى فوقى وأنا نائم وتسقط مئات الأشياء والكائنات الصغيرة فى داخلى» ان اللغة هنا توحد الأحياء بالأشياء فى الواقع الفنى لكى تقدم لنا رؤية للواقع ، رؤية واضحة له ، لا رؤيا غائمة والرؤية الواقعية هى التى تبين عن موقف تقدمى (٦) للفنان يبدو جليا من خلال لغته الفنية «بدأت فراشات صغيرة ملونة تطير من العلب الصدئة ومن بين قطع الخشب المتناثرة ·· فرحت أطيرها وأسعى خلفها وأرتطم بالأشياء المتناثرة» (ص ١١) ·

● فى «رجال منتصف الليل» نجد أنفسنا فى لحظة واحدة أمام ثلاثة أطوار لرجل واحد، طور وهو فى غاية القوة وطور وهو فى غاية التوتر ، وطور وهو يتخذ القرار ·

ليس باللغة العادية نمتد متوهجين مع أطوار الرجل فى لحظته الممتدة التوتر وانما

باللغة (المشكلة) الرامزة ، فنلاحظ هنا أننا أمام عالم ــ يبدو مختلفا عن عالمنا ــ وان هو الا عالمنا فى الحقيقة ــ لكن هذا السحر الذى يشدنا هو سحر اللغة التى استخدمها الفنان «فتحت عينى فرأيته يدفع جسده الى الوراء ويجذب اللجام ، يستدير بالعربية فى الميدان. فى هذه الساعة فمازال رجال المرور فى الشوارع والميادين ولربما منعه أحدهم ، فقال لى انه لا مفر من عبور الميدان ولو كان فى مثل هذه الساعة ، ثم تقوس ، انحدر رأسه الى الأمام ، ثم الى أسفل ، ورأيته يستدير نحوى ، فى ضوء الميدان ممسكا بقضيب من الحديد ويقول : هاهو ذا ، خذه اذا أردت ، فقلت : ماذا أفعل به الآن ؟ قال لقد وعدتك بأن أعطيك اياه متى شئت ، قلت له : اننى لست فى حاجة اليه ، وحاولت أن أبتسم ، وكانت العربة تعبر الميدان المضىء ، وفكرت بأنه سيذهب الى العباسية وقلت لنفسى ومن هناك أستطيع أن أغادره وأذهب الى مصر القديمة سائرا على

الأقـدام ، قال : وانتظـرت ، وكان أن أتى ، وتذكرت كلامك • وقلت مثلما قلته بأننا يجب أن تكون لنا جـرائمنا الخاصة حتى يأتى ذلك الزمن الطيب القديم ورأيتها معه» •

اقتطعنا هذه الجملة الطويلة وبطريقة غير متعمدة لكى نلاحظ أن اللغة بانسيابها البادى أمامنا تحمل مستويات دلالية ونفسية متعددة ولا تقف مجرد ناقل لحدث أو فكرة ، هنا يكمن شىء من السحر اللغوى فى الضمير الفاعل داخل الجملة الطويلة (٢٧ ضمير متكلم ، ٤٩ ضمير غائب ، ٥ ضمائر مخاطب) ، الجملة أحد عشر سـطرا وتحمل هـذه المجموعة من الضـمائر ولا نشعر بضغط أحـدها على الآخـر ذلك لأن التعبير يتم باقتدار ، نشعر بدءا ــ وهى سمة عـامة فى المجمـوعة ــ أن الكاتب يهـرب من استخدام ضمير المخاطب ، لأن الفن عنده ليس (توصيلا) بالنصح والعظة ، وهذا الهروب من المخاطبة ــ الذى هو هروب من أسلوب (السرد) العادى القـائم على التصريح ــ يترك الساحة

لضـميرى المتكلم والغـائب والأخـير منهمـا يحتل مايقرب من ضعف الأول وهذا لأننا فى الحق أمام شخصية واحدة ـ هى الراوى ـ الذى قلت ان «ضياء» يقدمها فى أطوارها المتعددة فى لحظة واحدة تمتد بين الماضى والحاضر والمستقبل (وأفعالها لو شئت التحليل ستتناسب طرديا مع هذه الحالات الثلاث) ومن ثم تكون عملية ضمير الغائب ـ المتكلم ـ الفاعل فى الجملة القصصية ـ وفى البنية القصصية ـ وفى البنية القصصية بشكل عام ـ مبررة ، حيث لايبدو منها التدخل السافر من الكاتب أو فرض نفسه على الحدث ، بقدر ماتؤدى مهمة (تشكيلية) · الشخصية فى قوتها وضعفها ، فى تحللها وعودتها عبر الزمن القصصى الى القوة «قال فقلت لنفسى سواء كنت أنت أو كان ذلك الرجل فاننى كنت مدركا أنك ستأتى ، ستأتى أنت أم سيأتى هو الذى أنت ، فغافلته المرة الثانية وكنت قد أوقفت الحصان والعربة بجوار الطوار وعاجلته بضربة فوق رأسه بالقضيب فشججته الى نصفين ، وألقيت

به ، وذهبت» • نتساءل كيف تأتى للقصة القصيرة (ذات الصفحات الثمانى) أن تعطى كل هذا ؟ انتظروا من فضلكم ! فقرتان فقط منها، بل بعض دلالات الفقرتين فقط ، فمازال فى (رجال منتصف الليل) — وفى كل المجموعة — الكثير من المعطيات التشكيلية •

● «بيت فى الريح» ص ٢٢ • هنا تتجادل شخصيتان (أنا — هو) حول المرأة (هى) وأكاد أقول (مع) المرأة ، لا (حولها) • فرغم أن المرأة تقع خارج الصورة الضبابية • الا أن لغته المقتدرة تدفع بها دائما الى أعماق الداخل :

«أعود بك حينما تقرر أنت ذلك ، لذا تخفى عنى بطبعك الكتوم خوفك أو حتى رغبتك فى الخوف أو شروعك فى الخوف ، فتحس أنت ، أو تحس زوجتك الصغيرة ، أو تحس أنت وزوجتك الصغيرة معا بأننى سأفعل ما أشاء فعله ، أو أننى يمكننى أن أتركك ذات مرة فى المقهى ولا أعود بك اليها ، أو أتركك فى عرض الطريق ، أو فى حديقة من

الحدائق ، او أمام البحر أو حتى خلف المستشفى العام خارج البلد حيث يلقى اللقطاء والجثث الخ» هذا هو الأنا فى جبروته وطغيانه ، ساحق، مدمر ، قاس ، لكن الـ (هـو) بضعفه وشلله وانسـانيته ينتزع آقـوى وأعظم مافى الأنا (الانسانية) فيهزمه حينما يوقظ فيه انسانيته ، يلى هذا الجزء مباشرة من الجملة الطويلة «توقفت وخلعت الحبل من كتفى ثم خلعته من الذراعين، ووضـعته فى جيبى ، ولبست حـذائى فآلمنى الجرح ، فابتسم ورحت أدفعه من الخلف حينما صرنا بالقـرب من المقهى ، وفى الضـوء بين الرواد الجالسين على الطوار دفعته برفق خلف النافذة الزجاجية التى اعتـاد الجلوس وراءها» ونلاحظ آن انتصار (الهو) الانسان على (الأنا) الحيوان يتم من خلال تفاعل كافة العناصر فى اللغـة (الصـوت) الألفـاظ ، و (الصـيغة) التركيب و (العـلاقة) التى تتضـح من كيفية اقتـدار القـاص على تأليف الكلمات والجمـل واحداث التفاعل بينها وهومايجعلنا نشعر دائما

بالدرامية الصاعدة ــ رغم بعد هــذه اللغة عن لغة القصة (النمط المألوف) ــ اننا هنا مع لغة التشكيل ذات الرمــز الثرى المعبر بايحــاءاته المتعددة عن الواقع ٠٠ عن الجــدل القائم بين كافة الأنظمة المتصارعة فى الواقع ٠

● «التحولات : ص ٣٠ ٠ نحن مع امرأة تنتظر حبيبها ، الذى يأتيها من أعلى الطــريق الموازى للجبل الى بيتها الجميل أســفل الجبل ، وعندما تراه قادما من بعيد تتأهب لتغيير ثيابها وعند عودتها يراها (متجهمة ترتدى ثوبا مجعدا أرقط وقد بدت فيه رفيعة ملساء ٠٠ فاندفع بكل جسده الى الوراء» ٠ وتحاول جذبه فتذهب لتعــد له الشراب ولكنــه «أحس بوقع قــدمين ثقيلتين فنظر فى اتجاه الدهليز ، رآها تشق طريقها ببطء حاملة صينية مستديرة ، كتلة سوداء كثيفة الشعر منحنية الى الأمام فدخل بين المقاعد وظل يرمقها» ٠

وهكذا تتصاعد اللغة مصــعدة معها ردود أفعال الجملة على نفس صاحبها وتجذبه الصور

المعلقة على الحائط لأصولها حال محاولته الهروب من (تحولاتها) فى طريق الدمامة ، وعندما تظن أنه قد خلص لها رآها «جالسة مسـترخية على الكنبة ، ينسدل شعرها حول رأسها تنظر اليه وتبتسم ، تقول له شيئا فيختلط صوتها بصوت الأمواج ودعته لأن يجلس الى جانبها لكنه جلس على مقعـد مقـابل» • نلاحظ فى هـذه الجملة أن حركة الرجـل تتناسب عكسيا مع حـركة المرأه • فكلما اندفعت تجاهه ابتعد عنها :

(أ) غيرت ملابسها لأول مرة × اندفع الى الوراء •

(ب) أحضرت المشروب × دخل بين المقاعد

(جـ) استرخت عـلى الكنبة وطلبت منـه الجلوس بجانبها × جلس على مقعد مقابل كأنه ينام •

(د) تركته يذهب الى الحديقة, بينما راحت تغير ثيابهـا لتلحق به وارتدت ثوبها الأبيض الفضفاض ــ (نفس الثوب فى أول القصة) ــ

وتركت شعرها الأسود الناعم يتهدل حول وجهها وجلست على الشيزلونج (نفس الصورة الأولى) ورأته (يبرز) فى أعلى الطريق صاعدا (نفس الصورة الأولى معكوسة) . والآن هل نحن أمام امرأة ورجل ؟ أم نحن فى عالم داخلى لامرأة امتد حلمها انتظارا للرجل فاذا به عندما تعجز عن خلقه فى الواقع يأتى فى الحلم وعندما تفيق تجدها فى نفس المكان واللحظة وحيدة مازالت واذا به لايزال فى أعلى الطريق المجاور للجبل . ان التفاعل الناتج من هندسة التضاد والمفارقات ولم أشعاث المتناقض هو الذى حطم الحاجز بين الخارج والداخل فى العالم القصصى .

● علاقات الداخل ص ٥٠ . نحن فى نفس البيئة (المكان والزمان والبشر) التى عشناها فى (التحولات) وكأنهما مقطعان فى قصة واحدة والذى يحدث هنا أن (الرجل) يصبح اثنين ، فبعد أن تراجع الأول الذى تحبه (المرأة) يعود به صاحبه ليتقدم للزواج منها واذ بنا أمام

العالم (الداخلى) الحقيقى الذى تعيش فيه هذه (المرأة) والذى هرب منه (الأمل) فى الكرة الأولى واذ بالصديق (الآخر) المخلص هام جدا فى حياة البشر ، اذ أنه بتوسطه المخلص يستطيع أن يقرب بين هذين القطبين اللذين رأيناهما متنافرين فى القصة السابقة . نكتشف أن العزلة التى فرضها الواقع على الجميلة تدفعها الى اقتناء الحيوانات وتربيتها ، الحية منها والمحنطة والمرسومة ، فهى على حد قولها «شيء أقتل به أوقات الفراغ الطويلة» ص ٥٢ . تتم أيضا نفس التحولات ، ولكن الصديق يقوم بمهمة التقريب (التفسير) هو لايحب الحيوانات ولكن الصداقة تدفعها الى محاولة تقريب الحيوانات الى نفسه» سوف تحبها حينما تتعود عليها وتألفها ص ٥٦ . بينما يستطيع الصديق أن يفر به «هذا هو أبوها أيام أن اشترك فى حملة السودان ، وها هو ذا جدها ، وقد مات في البحر ، أبوها اذن فارس وجدها بحار ، ويقول لصاحبه مشيرا للحيوانات : « يجب

أن تتخلص من كل هذا ، فيقول له : عليك أن تقنعها» وعندماتذهب لاحضار الشرابلايتراجع للوراء ولايجرى الى الخارج ، وانما ينتظر لكى يقنعها بالخروج من عالمها الداخلى ذى العلاقات الرهيبة الموحشة لتصير متأهبة للالتقاء معه فى عالمه ، عالمنا نحن ، لا عالم الحيوانات والوحشة وعندما تحضر بالشراب يكونقد آمسك بعصفور أحضره من الداخل (من العمق) «قال لصديقه وهو يفتح باب قفص عصفور الكناريا ويمد يده الى الداخل : «يجب أن تعرف أننى أستطيع حين أريد» وعندما تكون يده مطبقة على العصفور لقتله تكون هى «الى جواره تشاهد مايفعله وأصابعه تضغط على العصفور» وتكون (الصيحة) التى تند عنها هى توقيعها على صك الخروج من عالم الوحدة والوحشة والدخول فى عالم الانسان الذى اضطر لكى يعيش آن يقتل وهو الذى كان ــ فى القصة السابقة ــ يخاف من صورة رجل ذى شارب على الحائط ، وتأتى

آخر جملة فى القصة : «لماذا تفعل هـذا أيها الرجل » لا تحديا ، بل صوتا نسـائيا رقيقا ، صيحة تند عنها صرخة ، هادئة ، مؤكدة وحدة العالم الانسانى الذى يجمعه الحب والصداقة ٠

● كنا نلاحظ أن الحـركة فى (التحولات) تحدث من (الخارج) لذا كانت القصة مشحونة بالتوتر وكانت الأفعال وردودها تتم بتلقائية أما هنا فان البقـاء فى (الداخل) يحتـاج الى صـبر ووقت ومكابدة ٠٠ الجمـل هنـا تمضى ببطء ، مقنعة ، مؤثرة ، «فتح الألبـوم ورأى صورة ثعلب صغير راقدا فى آخر القفص واضعا رأسه على الأرض ، ثم صورة أخرى وهو يأكل، وصورة ثالثة وقد كبر وهو يعتمد على جدار القفص بقـائمتيه الأماميتين ، كان يسـمعها تحادثه بصوت منخفض» ص ٥٦ ٠ هنا استعداد متبـادل للتقابل والتـوحد ، فرغـم كراهيته للحيوانات نجده يجلس لتقليب صور الحيوانات، ورغم أنها كانت فى المرة الأولى تغير أرديتها كل دقيقة مما يزيدها نفورا لديه ، اذا بها تجلس

الى جانبه تحادثه وبصوت منخفض بل «وترمقه وهو يشرب كوبه) ص ٥٦ ٠ وترى طبقة خفيفة من العــرق تلتمع فوق جبهته وأســفل ذقنه ، دائما يهدى التعقل ومحاولة فض بكارة الأشياء والتوغل فى صميمها الى القــرب من الحقيقة ٠

وقبل أن نغادر المجموعة نعود لنوجز أهم مايميز اللغة القصصية فيها :

١ ــ تنم لغــة «ضياء» عن فهم جيد لحقائق التشكيل الجمالى التى تحملها لغة الأداء الفنى العــربية ، فهم جيــد للتفاعل والفاعلية التى يبديها التوظيف الجيد للفظ (الصوت) وللتركيب (الصيغة) و (العلاقة) ــ الامكانيات الفاعلة التى يمنحها النظام النحــوى عنــد رصف الكلمات وتأليفها وعند بناء الجملة ، وكل مايمكن لهذه العــلاقات التشــكيلية أن تعطيه للغــة الفن (التركيبية) من فيوض سحرها ٠

٢ ــ بالفن (التشكيل) الحامل لرؤية الفنان والموقف الذى تقوم بعبئه اللغة الرامزة وليس (بالتوصيل) الذى تقوم به الأنماط المألوفة فى

اللغة ، استطاع «ضياء» أن يحتل لنفسه أحد الأماكن الريادية الهامة والفاعلة فى حركتنا الأدبية الراهنة ٠

٣ ـ ان ماقدمته لغة (التشكيل) فى المجموعة (التى تمثلها ضياء من حصيلة ثقافية واسعة فى التراث العربى ، ثم فى الفكر الغربى المعاصر ٠ ومن حصيلة معاناته ومجاهدته ، وموقفه الايجابى فى خضم الحركة المصرية الثقافية) كثير جدا وكان يمكن لضياء ـ رحمه الله ـ ولزملائه الواعين من كتاب القصة أن يقدموا الأكثر والأكثر ٠ هذا ممكن لهم بشرط أن يأخذوا أنفسهم بالقدر الذىأخذ به ضياء نفسه من المجاهدة والتمرس والاحتمال والاصرار على التجاوز والزلزلة ٠

هراشن :

(١) الكاتب نوفمبر ١٩٧٨ ص ١٣٤ ٠
(٢) نفس المرجع ص ١٣٢ ٠
(٣) الكاتب ديسمبر ١٩٧٧ ص ٥٠ ٠
(٤) نفس المرجع ص ٥٣ ٠
(٥) عبد المنعم تليمة (مداخل الى علم الجمال الأدبى) ص ٨٣ ٠
(٦) عبد المحسن بدر (حول الأديب والواقع) ص ١١ ٠

زهير الشايب
في «المطاردون» *

زهير الشـــايب (١٩٣٥ ـ ١٩٨٢) واحـد من كتاب القصـــة المصرية الواقعيـــة ، الذين أرســـو دعائمها وثبـــتوا أركانها الفنيـــة فى الســـتينيات والذين انصبت فى تكوينـــاتهم الثقافيـــة كل انجازات المراحل الابداعية التى سبقتهم فى مجال القص ولكن المرحلة التاريخية التى واكبـــوها قـــد تطلبت منـــهم أن تأتى تشـــكيلاتهم الفنيـــة جديدة تأخذ الى حد كبير ســـمة التمرد ، ممـــا دفع ببعضهم الى اعـــلان ذلك التمرد فى صيحة غاضـــبة « نحـــن جيـــل بلا أساتذة» ولم يكن زهير الشايب ممن رفعوا عقيرتهم بالتمرد وانما من أولئك الذين شكلوا التمرد جماليا فى قصصهم ، وقد كان لهذا أثره

★ روايات الهلال ١٩٧٠ .

ــ للأسف ــ على مساحة النقد الذى توجه اليهم والى انتــاجهم الأدبى الذى يجب أن يخلص له الناقد متجردا من كل الاعتبارات ــ غير الدالة ــ لقد نشأ فى تلك المرحلة نفسها التى خرج فيها محمد حافظ رجب وأحمد هاشم الشريف ومحمد مبروك والغيطانى ويحيى الطاهر وبهاء طاهر والقعيد وعبد الحكيم قاسم كما نشأ معهم وقبلهم عبد العال الحمــامصى ، ومحمد كمــال محمد ، وفتحى سلامه ، وأمين ريان وعبد الفتاح رزق، وحسن محسب وغيرهم ٠

ولكن الذى حـــدث أن من أعلنــوا تلك الصيحة الغــاضبة هم الذين استقطبوا أولئك النقاد من الغاضبين وكان صوتهم عاليا ، بينما وقف مع الصامتين ــ ومنهم زهير ــ بعض النقاد الصــامتين أيضــا يتوارون بالفن والنقــد فى مساحات ضئيلة من الصحف والمجلات والكتب ٠

أبدأ بهــذه التوطئة بقصــد التأكيد على حقيقة أزلية هى أن الفن وحده هو مايبقى من الفنان ، فلا ضجيج الاعلام ولا صخب الصحافة ولا تهليل الأقـــزام قــادرون أن يجعــلوا من

الأنصاف آحادا صحيحة • وبالمثل فان سكوت هذا الصخب عن الآحاد الصحيحة لايحيلها فى ذاكرة الزمن الى أنصاف ••

ولقد كان زهير الشايب واحدا صحيحا •• حقق ذلك بالفن وبالفن وحده •• كان مواطنا ولم يصرخ بمواطنته ، وكان تقدميا ولم يضعها شعارا زاعقا على صدره •• وكان مجددا ولم يطلب من ملاك منح شهادات تجديد (الرخص) الفنية أن يعترفوا له بذلك على الملأ •• لقد كان يحضر فى أرض القصة ـ مثلما فعل فى حقل الترجمة ـ فى دأب ومثابرة وتفان حتى جف قلمه فجأة وتوقف عن النبض تاركا لمصر وللعالم ما استطاع أن يعطيه فنا خلال عقدين من الزمان وتلك هى الشهادة الحقيقية التى يقدمها الكاتب للتاريخ الأدبى تراثا فنيا يتحاور معه وحوله الباقون والآتون حتى يتأكد من هذا التحاور ـ الذى يجب أن يكون موضوعيا ونظيفا ـ أحقبه هذا التراث بالبقاء واستحقاقه للخلود ••

وهذه واحدة من تلك المحاورات مع ماخلف زهير الشايب من تراث أدبى ، مع أولى مجموعاته القصصية (المطـاردون) التى نشرت ١٩٧٠ ٠ وبعد كتابة آخر قصة منها بأربع سنوات ٠

تضم المجموعة ثمانى قصص كتبها صاحبها بين عامى (١٩٦٣ ـ ١٩٦٦) منها خمس قصص كتبها فى عـام ١٩٦٥ وحـده وهى : النـور الأحمر ، الزيارة ، المطـاردون ، المهـرجان ، الرحلة ٠ وقبل هذا العام كانت الغريب ١٩٦٣، وأوراق الخريف ١٩٦٤ ، وبعده كانت القضية ١٩٦٦ ٠

وفى جميع قصص المجموعة يحتل الانسان الظل دور البطولة ٠ وزهير الموظف البسيط الذى امتلك امكانية التغيير بالفن لم يكن طبيعيا أن يحيد عن قضية الانسان البسـيط الذى يعطى بسخاء دون أن يقـابل من يكافؤه ، فاذا قوبل كانت الادانة والاتهـام والمطـاردة ، (فوزى عبد المجيد رسلان) كاتب جمعية باحدى القرى

(الغريب) ، (على المسيرى) • موظف آرشيف بالمعاش(أوراق الخريف) ،(صابر) موظف آرشيف (النور الأحمر) • (مجاهد عبد السميع راضى)، خفير نظامى (الزيارة) • فلاح عادى (المطاردة) (فهمى شاكر) ،موظف أرشيف (المهرجان) ،ركاب القطار (الرحلة) • (يوسف حسن عبد الله) **(القضية) •**

ونلاحظ أن جميع هذه الشخصيات ـ سواء من منحه الكاتب اسما أو من حركه فى القصص مغيبا ـ آناس عاديون جدا ولكنهم مع عاديتهم هذه شرفاء ومكافحون ، ويعيشون فى ظروف اجتماعية تضغطهم شيئا فشيئا حتى يفتروا من التلاشى ، كما حدث مع المسيرى حين «انقلبت نسمات الخريف ريحا مدومة ، صفقت النوافذ ، وغلقت الأبواب ، وأسقطت الكثير من الوريقات المتشبثة باستماتة فى فروعها ، واهتزت الأفرع العارية اهتزازا عنيفا ، وجرفت العاصفة أمامها وريقات الشجر الصفراء ونفايات الورق الملقى فى الشارع» (١) وهو ماحدث مع مجاهد

الخفير حين حطمت المفاجأة كل أحــلامه بمرور موكب المحافظ سريعــا دون أن يتوقف ليكافئه على مايبذله فى خدمة النظام أو يعطيه مايعالج به ابنه المريض (٢) ٠

وهو ماحدث مع فهمى شاكر صفى الزعيم الذى رحل حين أحبط ولم يستطع أن يتفجر فى حشد التأبين بالحقيقة التى ضللوا طــويلا عن معــرفتها ٠٠ لقــد منعه الخــوف الموروث عن المواجهــة فســقط مغشــيا عليــه ونقــل الى المستشفى (٣) ٠

وهو ماحدث مع يوسف حسن عبد الله حين تقمصه شــيطان أثنــاء محاكمته جعله يعترف بجــريمة تزييف لم يرتكبها ويخــرج من قسم البــوليس رغم ثبــوت براءته وبداخله هــذا الشيطان (٤) ٠

واذا كانت هذه النماذج البشرية قد وصل بها الاحباط الى درجة التلاشى فان نماذج أخرى من الشخصيات تســتطيع أن تتمالك نفســها

فتقف ــ بالرغم من كل ما أصابها ــ متماسكة مقــررة أن تبقى فى مســيرتها المكافحة ، مثل فوزى رسلان الذى يقرر العودة الى قريته بعد اكتشاف البشاعة التى تسيطر على المدينة «سار فى الشارع لايصدق أنه عاد حــرا ، ووجــد الشوارع قد ازدادت حركة ونشاطا فبدت أشد اغراء من لحظــة قدومه ووقف يتــأمل المعــالم المحيطة به فى ذهول ٠٠ كانت الأضواء ولافتات النيون الملونة ، والحــركة الصــاخبة وتماثيل الميــدان ونافوراته ، والعمارات الشامخة على جوانبه ، والناس اللامعــون ٠٠ كان كل ذلك يكاد يخلب لبه ٠٠ وهم أن يستجيب لاغــرائها لولا أن شيئا من أعماقه قد رده الى صوابه فأدار ظهره فى حسرة لكل مايرى وأصم أذنيه عن كل مايسمع» (٥) ٠

ويتقدم (صابر) فى (النور الأحمر) خطوة أبعد ، حين يضيق بالنفاق المتكثف حول شخصية المدير فيتخلى عن صبره ويعلن تمرده بل ثورته على كل الظروف التى نشرت الرهبة والرعب بين

جميع المرءوسين ويتجه هاجما الى الحجرة المغلقة التى ينشر (النــور الأحمر) المغلق على بابهــا مشاعر التبلد «وأتت صــابر قوة مفــاجئة من الحصار وكاد المحيطون به ينكفئون ، واندفع ــ هو ــ يقتحم حجــرة المــدير دافعــا بابهــا بقدمه» (٦) ويكشف صابر للجميع بهذه الخطوة المتقدمة آن مايخافون منه ليس المدير بل انه الخوف الكامن فيهم هو الذى يلاحقهم ويطاردهم فاذا تحركوا لمحاربته وواجهوه اكتشفوا أنهم الأقوى ٠

وتأتى (المطاردون) و (الرحلة) لتكشفا عن القضية من زاوية أخــرى لأن العــالم من خلال القصص الست السابقة كان ضيقا حين قدمه القاص من خلال الشخصية الواحدة أما هنا فانه يتحــرك بالمجموع البشرى حــاملا فى حــركته المائرة كل تناقضات هــذا المجمــوع ٠٠ طيبته وشراسته ٠٠ كونه وتمرده وفوضاه ٠

فى المطاردون يتحرك البشر خلف فرد ما ٠٠ يحــركهم الوهم فى كونه لصــا فيندفعون

تجاهه محاصرين (من اليمين ومن اليسار) فاذا تحرك ليواجههم بثفيهم الرعب فعادوا لمطاردته متزايـدين حتى يصـيبوه بحجـارتهم ·· ولايحميه وقد وقع جـريحا فى براثنهم الهائجة سوى شرطى صغير !! ولأول مرة تعود للشرطى انسانيته فيكشف عن براءة المطارد ·· ويتبادل (مطاردوه) النظرات فى صمت ·· ويسـيرون وشعور حاد بالندم يعتصرهم «منكسى الرءوس ·· زائغى البصر ·· فى خطوات بطيئة ، لاينم وقعها عن أدنى صوت ·· تماما ·· تماما ·· كالسائرين فى جنازة» (٧) ·

لقد أفاقتهم النكسة التى ترددوا فيها ، انها نكسة الجهل الذى جعلهم يندفعون نحـو لا غاية للايقاع ببرىء ·· وهى التى بيـدها وحـدها يمكن أن يعيش الأبرياء أبرياء · وأختلف هنا مع الناقد الكبير مصطفى السحرتى الذى يعيب على القـاص كثرة المطـاردين فى القصة (٨) ويؤيده فى ذلك الناقد ابراهيم سعفان حين يقول: «وأعتقد أن الكاتب فى غنى عن حشـد هـذه

المظاهرة الضخمة ليوصل مايريده الى القارىء مكتفيا بحادثة واحدة يرتكز عليها بعمقها ويحدد أبعادها» (٩) ، أختلف مع الناقدين لأن القصة من نــوع (المطاردين) لاتتكشف الا من خــلال الحشد ، انها أشبه بالبناء الشعرى الذى لاتتحقق الوحدة فيه الا من خلال التنوع ·· فهى قصة رمزية لاتعتنى بالحادثة قدر عنايتها بما ترمز اليــه تلك الحــادثة ، انها تســتخدم من مثلنا الشعبى الذى لم يصرح به الكاتب (يعمل من الحبة قبة) حجرا تتأسس حــوله القصة ، فكيف تؤتى المطاردة أثرها ان لم تكن على يد الكاتب استخداما جيدا لما يتمثله ومايريد أن يمثله لنا ·· كان عليه أن يبدأ من الصغير ·· وينمو به شيئا فشيئا حتى تجتمع الخيوط النامية فى وحدة كبيرة وهو مانجح زهير الشايب فى تحقيقه الى حد بعيد ، انه هنا قد حقق بالفن رمزا للبشاعة التى تخيم على المدينة القاهرة قبل ١٩٦٧ وهو ما التفت اليه بحق محمد قطب حين قال :

« أصبحت القاهرة رمزا للأخطبوط الذى يلتف على عنق الفرد حتى يمتصه تماما» (١٠)٠ ذلك لأن القصة ــ وهــو مايؤكد ما آراه ــ هى (المطاردون) بكسر الراء لا بفتحها ٠ بينما نجد المجموعة ككل تحمل العنــوان الثــانى (اسم المفعول من طارد) ٠

والذى حدث فى (المطاردون) من تحريك البشر تجاه الفرد يحدث مثله فى (الرحلة) ولكن الحركة الجماعية لاتنبعث فى اتجاه فرد بعينه بل انها تتوجه الى الجمــاعة نفســها فتتم فيها المبارزة الميلودرامية بين اسمى الفاعل والمفعول (المطاردين والمطاردين) فيصبح الكل فى واحد، قوة غاشمة كالخلايا السرطانية تندفع بلا وعى بطيئا سريعا مع حركة القطار تختلط الكلمات بالأجساد بالمدى بصوت القطار بالغناء بضياع الأطفال بالنكتة حتى يصــل القطار الى مــداه ووسط هــذه الفوضى تضــيع همهمات العقلاء (الشاب المثقف والعجوز) وتكون صيحة العجوز تكثيفا للموقف : يامجانين ٠٠ ويهبط الجميع

فى محطـة المدينـة ليواجهوا بصخب جديد ٠٠ ومثلما نجح زهير فى «المطاردون» نجده ينجح فى (الرحلة) حين مزج باقتدار جميع الأشياء ٠٠ هذا المزج الذى يبلغ غايته حين يمر القطار على قطيع من الغنم فى الطريق (القطار يصرخ ٠ راعى الغنم ينظر حواليه فى ذعر وارتباك ٠٠ القطار بوجهه الأسود الفاحم يطل عن بعد ٠٠ الغبار يلف جسمه ويتراقص أمامه ٠٠ الهواء معتم ٠٠ الراعى يرفع عصاه يهف بها فى تخبط ٠٠ الأغنام تجرى فى غير نظام ٠٠ لايزال الكثير منها وسط القضيبين ٠٠ القطار يقترب مزمجرا ٠٠ متلويا كثعبان ٠٠ صـوته كالفحيح وجهه الاكبر يقترب ويـزداد اتسـاعا وسـوادا ٠٠ وبعد ؟ وبعد ؟ العجوز يقف ٠٠ قبضة الشاب على استعداد للعمل ٠٠ الهتاف يتحول على نحو مثير ٠٠ العبيط أهه» (١١) ان اقتدار الكاتب على تحقيق المعادل الموضـوعى هنا بين حـدثه الأساس (داخل القطار) وحدثه الخارجى وهو التأثير الذى يبعثه القطار على الراعى والقطيع

هو مايؤكد مدى الحساسية الفنية التى كان الكاتب يتمتع بها منذ بداياته ٠٠ وهو مايؤكد لدينا الآن عبقرية هذا الأديب الذى تنبأ منذ ١٩٦٣ ٠٠ والذى كشف تنبؤه فى خمس قصص ١٩٦٥ ، كانت أخراها ذروة مايمكن لفنان أن يحققه (فى رحلته) وهو يستشرف المستقبل قبل تحققه بفترة طويلة ٠

وكانت تلك أهم وظائف الفنان وأعمقها ٠

واذا كانت الشخصية فى قصص زهير الشايب من خلال مجموعته الأولى (المطاردون) قد تعددت أفعالها ازاء الموقف الاجتماعى الذى ووجهت به ، بين الهزيمة واتخاذ الموقف الايجابى فى مواجهة عوامل الاحباط على النحو السالف الاشارة اليه ٠٠ فان هذه الشخصيات سواء من عرفهم القاص بهوياتهم أو من جهلهم ايحاء منه بشموليتهم كنماذج واقعية تتكرردائما فان هذه الشخصيات جميعها تتحرك وسط أجواء درامية شديدة التعقيد مما يجعلها

بلا تفرقة شخصيات مأساوية تتفاعل طبقا لقوانين الواقع وتنفعل بها · من هنا كان ميل زهير الى «تحريك شخصياته فى حشد كبير من الناس ليكشف عن سلوكها الفوضوى ، وطريقة تفكير العقل الجماعى ، وقصوره عن الوصول الى حل سليم» (١٢) وذلك صحيح الى حد كبير ·

لأن الحقيقة فى الشخصية المصرية التى يعكسها زهير الشايب فى مجموعته آنها نباتات طبيعية أفرزها الواقع فى ظروف اجتماعية صعبة ، سواء الفلاحون فى الريف آو العمال وصغار الموظفين فى المدن ، ان التجهيل الادارى وعدم الوعى (المتعمد) بحقيقة مايدور فيحرك سطوح الأشياء حركتها اللاارادية هو الذى أعطى الفرصة للأدعياء والمفروضين وممثلى السلطة ليجثموا مستعمرين على صدور الأغلبية المسحوقة ويختار الكاتب مكانا لأحداث قصصه الأتوبيس أو القطار أو المقهى أو المحطة أو حجرة الموظفين وعادة مايجعلها غرفة المحفوظات (الأرشيف)(١٣) ومعنى ذلك الاختيار أنه يخلق المناخ الفنى

المواتى لحياة الشخصية القصصية المسحوقة والتى تتطلع الى غد أفضل من يومها ولكى تتجسم من خلال المكان المحدود أبعاد شتى لقضية التفرقة الاجتماعية التى يعيشها المطاردون وهم أغلبية ، حتى نستطيع كأعضاء فى هذه الجماعة أن ننتبه الى القضية فنبحث عن جذورها فى واقعنا الذى نجح القاص فى تشكيله جماليا ومن ثم فان الكاتب يشهر فى وجوهنا ـ بالفن وحده ـ راية الاتهام «كما لو كان يديننا جميعا» (١٤) • فاذا أفقنا كان علينا أن نزيد من عدد الأعضاء الفاعلين فى الجماعة حتى تتحول كلها الى جماعة قوية متماسكة بوعيها وايجابيتها مثلما حدث مع (فوزى عبد المجيد رسلان) فى (الغريب) ومع (صابر) فى (النور الأحمر) •• ومثلما حدث من المطارد فى (القضية) الملفقة (يوسف حسن عبد الله) حين أثبتت براءته بعد سلسلة طويلة من التعذيب أن الذى يجب أن (يطارد) هم جلادوه ومعذبوه •

واذا كان ضيق الحيز المكانى قد أعطى الكاتب الفرصة لشحن هذا الحيز الصغير بالكثير من مشاعر القلق والتوتر التى جسمت قضية الانسان فى مصر قبل نكسة ١٩٦٧ بشكل جعلنا نقرر أن زهير قد حقق برؤيته الفنية المتقدمة استشرافا لما سيحدث بعد قليل · فان هذا الحيز الصغير قد مكنه أيضا من اكتناز الزمن القصصى بمعنى أنه قد استطاع أن يوقف الزمن فى درجة السرعة اللازمة للأحداث دون استطراد مما حمى قصصه من الترهل · وقد تحقق بذلك عنصر جمالى يكاد يلمس فى قصص زهير كلها ، آلا وهو الايقاع ·· والايقاع هو تردد الصوت فى حركة مضطردة خلال مسافات زمنية متساوية ويمكن تلمسه فى الشعر بشكل واضح فى توالى التفعيلات فى البيت الشعرى والايقاع فى قصص زهير يحدث خلال اللحظة القصصية من توالى الأحداث بداخلها على نحو صاعد يعتمد فيه القاص على تكنيكات القصة الحديثة مثل التكرار والتصوير واستخدام الموتيفة الشعبية

كالأغنية والمثل والنكتة ولعل قصة (الرحلة) تمثل هذا التكنيك الجديد خير تمثيل حيث وظف القاص جميع هذه العناصر مع السرد والحوار والمونولوج فقدم خلالها عملا هارمونيا متناغما فى نسيج فنى متماسك الى أقصى درجات التماسك البنائى .. وكل هذا جاء متوائما وموازيا لحركة القطار الايقاعية أثناء رحلته الى المدينة مسرعا حينا ومتباطئا فى معظم الأحيان. وهذا انجاز جديد للقصة المصرية أفادته حين انفتحت على شقيقاتها من الفنون وأولها الموسيقى .

الهوامش :

(١) زهير الشباب ـ المطاردون ـ ١٩٧٠ ـ قصة (أوراق الخريف)ص٣٩

(٢) قصة الزيارة ص ٦٧

(٣) قصة المهرجان ص ١٠٥

(٤) قصة القضية ص ١٧٤

(٥)قصة الغريب ص ٢٨

(٦) قصة النور الأحمر ص٥٣

(٧) قصة المطاردون ص ٨٥

(٨) مصطفى عبد اللطيف السحرتى ـ دراسات نقدية فى الادب المعاصر ١٩٧٩ ـ ص ٢٥٦

(٩) ابراهيم سعفان ـ نقد تطبيقى ١٩٧٤ ـ ص ١٠٧

(١٠) محمد قطب قراءة فى القصة القصيرة ـ ص ١٢٧

(١١) زهير الشايب ـ المطاردون ـ قصة (الرحلة) ص ١٢٨ ٠

(١٢) ابراهيم سعفان ـ مجلة القصة ـ يوليو ١٩٨١ ص ٤٨ ٠

(١٣) نعرف أن الكاتب زهير الشايب قضى بعض سنى عمره القصير موظفا بدار المحفوظات بالقلعة

(١٤) محمد قطب ـ قراءة فى القصة القصيرة ـ ١٢٦ ٠

عبد العال الحمامصى
و
« هذا الصوت» *

يؤكد عبد العال الحمامصى بهذه المجموعة ـ وهى الثانية بعد مجموعته الأولى للكتاكيت أجنحة ١٩٦٧ والتى أعادت دار المعارف طبعها ١٩٨٠ ـ رسوخ قدميه على أرض القصة العربية، هذا الرسوخ الذى دفع الى قبضته بسلاح ذى حدين : (أ) التجديد الفنى بتحصيل الخبرة الفكرية والتقنية الجمالية · (ب) وقد أدى ذلك الى قلة الانتاج الأدبى ـ بالقياس الى أبناء جيله من كتاب القصة ، ايمانا منه آن العبرة ليست فى التراكم (الكمى) بل فى الجودة (الكيفية) ، ان الكاتب يحاول دائما تجاوز ماحصله حتى

(★) الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ وهى المجموعة التى فازت فى نفس العام بجائزة الدولة التشجيعية فى القصة ·

آخر قصة كتبها ، كما يصر على تحطيم المسافة
بين مستويين متعاصرين من مستويات القص
العربى ، بين القصة التقليدية التى تعتمد على
(الحكى) فى صورة السرد باستخدام الجملة
العربية الرصينة قريبة الدلالة التى تهدف
مباشرة الى اثارة القارىء بمنحه فكرة أو
تجربة خاصة فتكون جملها وعباراتها سهلة
واضحة ، والقصة الحديثة التى تنحو الى
التركيب ولاتهدف الى تقديم فكرة أو تجربة
واحدة تثير القارىء وانما تقدم مجموعة
متشابكة ومعقدة من الأفكار والتجارب تحرك
القارىء وتدفعه الى التأمل فيما تحمله اللغة
من دلالات وايحاءات متعددة ، ان القصة
الحديثة تنحو الى تعديل العلاقات اللغوية
داخل السياق القصصى الذى يبدو شديد
التعقيد والتركيب حين يحاول أن يعكس رؤية
القاص للعلاقات الاجتماعية التى تحكم حركة
الواقع ومايدور بين هذه العلاقات من جدل ٠
ومن أجل ذلك تلجأ القصة الجديدة الى تكنيكات

غير مألوفة فى القص التقليدى أهمها السعى الى التجديد من خلال العام ، والى التجريد من خلال التشخيص ، والى الداخل ـ داخل النفس ـ من خلال الخارج ـ حركة الواقع ـ كما تسهم حركة التصوير السينمائى الدائرية ـ بسرعتها وبطئها ـ فى تدوير حركة القصة الدينامية ، ولفها ـ فى كافة الأزمنة انطلاقا (من) وعودة (الى) اللحظة القصصية فى الوقت ذاته ٠

كما يسهم علم النفس بما قدم من أبحاث التحليل والتجريب فى تغذية فن القصة بخبرات كثيرة كان أهمها (تيار التداعى) الذى يحمل الشخصيات والأحداث والمواقف القصصية على أجنحته الممتدة فى كل اتجاه زمنيا ومكانيا فيمنح القصة الحديثة امكانات درامية فذة تجعلها أشبه مايكون بالدراما الملحمية تلك التى تشد الانسان دائما الى جذوره السحرية الضاربة فى أغوار الواقع ، رغم ما قد يعترى حركته من ألوان البشاعة ٠

(٢)

● ولقد أمتعتنى صحبة «عبد العال» فى طريق القصة الشائك الذى اختاره لنفسه وحقق فيه مع أبناء جيله الكثير من الانجازات (سواء على مستوى القص التقليدى ، أو فى محاولاته الدءوب للتجاوز والتخطى ،وفى انتصاره الأخير للقصة الحديثة التى تجعله بحق مؤهلا لانتاج (الدراما الملحمية) فى شكل رواية تضعه على القمة التى آثر — رغم تواجده الطويل على الساحة الأدبية — أن يصل اليها بالصبر والثقافة والتجريب (بدأ ينشر قصصه فى الخمسينيات مع ازدهار الواقعية فى الأرض والفنون والآداب الغربية) .

ومجموعته التى بين أيدينا تحمل الوجوه المتعددة لهذه الواقعية من وجهها البادىء فالمتطور فالناضج .

يحمل الوجه الأول أربع قصص (وسادة فوق القمر ص ٣ ، الخلاص ص ١٥ ، البذور

والتربة ص ٢٩ ، البلهارسيا ص ٥٩) بينما يحمل الوجه المتطور قصتين (الأخرس والدرويش ص ٣٩ ، التراب ص ٤٧) ٠

ويحمل الوجه الناضج ثلاث قصص (قابيل يخنق القمر ص ٦٥ ، يوحنا يبشر فى الحانة ص ٧٥ ، الساعة الـ ٢٥ ص ٨٧) (١) ٠

ولكل من هذه الوجوه عدة ملامح فنية ٠

(٣)

ملامح الوجه الأول :

١ ــ المشاعر الرومانسية الحالمة باليوتوبيا «يحلم بوسادة فوق القمر ، هـه ، وسادة فوق القمر ، ليتنى أراه لأقول له تغيرت نوعية أحلامى ياسيدى ، أحلم الآن بوسادة من تراب مقبرة» ص ١٠ ٠

وهذا المحب فاشل دائما ، يسقط عند أول أزمة حين تطير منه حبيبته التى كانت عصفورته «كانت تشقشق فى خميلة أحلامى ، وكنت

أدخرها للغد بعـد ما أتخـرج من الجـامعة ، وأفترش بجوارها وسادة فوق القمر»، ص ١٢٠ وبعد انفصاله عنها تستوى عنـده كل النساء حتى تاجرات الهوى ، ومعهن يهزم مرة أخرى هزيمة رومانسية حين يمتنع عن ممارسة الجنس مع أى من الباغيتين ، ويصر قبل انصرافه على منح احداهن «ورقة نقدية صغيرة» فيكون موقفها أكثر واقعية «لا أستبقها ، فلوسك لنفسك ، ٠٠ لن أسمح لأحد ولو أكلت حتى تراب الأرض أن «يجبى» على» ص ١٣ ٠ ويكون نفس الموقف الحالم بلا حدود والمتراجع بلا حدود فى قصص البذور والتربة والخلاص والبلهارسيا ، ففى (الخلاص) ص ١٥ ٠ حين يكشف البطل خـواء تمسـكه بمبـادئه رغـم ايمـانه بعلميتها وموضوعيتها يلجأ هاربا كما لجأ (اسماعيل) بطل (يحيى حقى) فى (قنديل أم هاشم) الى المسجد٠

وفى (البذور والتربة) ص ٢٩ ٠ نجده وهو العائد محمـلا بالرفض والثـورة سرعان مايتراجع منذ السـطر التـاسع و «الكراهية

المحتدمة بالغيظ فى أعماقه بدا يخبو أوارها»
ولا تكون محاولته لامتــلاك غضــبه الأول الا
عبثا «ومن جــديد بدأت تطفو الكراهيــة» ٠
ويكون طبيعيا فى النهــاية أن تسقط «السكين
مهزومة تحت قدميها «وآن» يرتمى فوق الكنبة
(و) يطلق العنان لنحيبه» ص ٣٨ ٠

٢ ــ اللغة النمطية ذات البعد الواحد غالبا
التى تقدم الأقصوصة فى صورة حكاية نثرية
بأسلوب السرد فيغلب عليها اســتخدام ضــمير
الغائب ويقل الحوار والحديث الذاتى ، ونصبح
كمن ينصت لـ (حدوته) تقدم الأحداث من عالم
لسنا شركاء فى حركته «واندفع يجادلها بأن قيم
الانســــان يجب أن تنبثق من داخــله ٠٠ من
احساسه بجدواها ٠٠ أن يعانيها لا أن تفرض
عليه جاهزة» ص ٢٢ ٠ الحديث هنا وفى قصص
المستوى الأول يقدم الأحــداث من الخــارج ،
الفاعل والمفعول غائبان ،ونحن أمام شيخ يقص
بقصد (الموعظة الحسنة) عن قوم بعيدين يفرض

عليهم وعلينا قيما لم نعانها فنيا ولم يعانها هو نفسه معنا بالقدر الكافى ٠

فاذا جئنا الى (البـذور والتربة) وجـدنا الحوار يتدخل فنيا ليشركنا فى حركة القصـة وفيها نجد بعض المعاناة الفنية التى لم يجدها فى (الخلاص) ٠كما يلعب الرمز الىجانبالحوار دورا أساسيا وفعالا فى بنية القصـة ولولا أن الكاتب بتلقائيته قدم الكثير من الأشياء الذى لم يخدم بناءه القصصى كاصراره على تعـرية الموقف بين الأم وابنها العاق الذى أدى الى كشف الرمز بله فضحه ، لاتجهت هذه القصة لتدخل فى مستوى فنى آخر أكثر نضجا ٠

« لا لن أمـوت قبل أن أخـرج من رحمى الغلام الخارق ٠٠ ذلك الذى لم تحبل به من قبل امرأة ٠٠ ذلك الذى سيمحو عار كل الأزمنة ٠٠ ولن تستطيع أن تقتل رجلى ٠٠ البلدة بأسرها تحميه» ص ٣٧ ٠

فى هذه الفقرة نجد :

حركة الفـاعل : ٣ متكلم ، ٨ غائب ، ٢ مخاطب ٠

حركة الزمن : ٥ مستقبل ، ١ ماض ، ١ حاضر ٠

حركة الجملة : ٢ فعلية ، ٢ اسمية ٠

ان الرؤية القصصية تحاول التخلص من القديم ولكنه مازال مسيطرا ــ الى حد كبير ــ على الواقع ، اللغة ، فى صـورة الغـائب ذلك المجهول «المنتظر» (الذى) يأتى ومعه الخلاص ٠

وهـذا المجىء لن يتم الآن فلا يسـتطيع الحـاضر حتى لو اسـتعان بالمـاضى آن يحقق الخلاص ٠

والكاتب فى اسـتخدامه للجمـلة الفعلية والاسمية يؤكدهما بوسائل كثيرة (لا لن ، أن (مرتان) ، (ذلك الذى لم ، ذلك الذى س ٠٠) وهى مؤكدات تأتى فى موقف خطابى ٠ حقيقة أن التوازى الذى يجربه القاص بوسائل الربط المؤكدة بذاتها أو بتكرارهايعطى تنغيما للسياق

يجعله يتناغم فنيا مع حركة الحلم الذى (تعيث) داخله الحيـاة القصصية ، وليت هـذا التنغيم استمر فى بنية القصة كلها ·

ولعل السر فى ذلك يعـود الى آن الرؤية القصصية تدور فى الحلم (الرؤيا) وفرق شاسع بين الأمرين ·

(٤)

●● ملامح الوجه الثانى :

١ ـ محاولةدخول العالم الملحمى ، باعتبار الملحمة موازاة رامزة للواقع ، ومن هنـا كان استخدام القـاص لهياكل وأنمـاط الحكايات الشـعبية الذى يمثـل تحطيم حاجـزى الزمان والمكان عاملا أساسيا من عوامل تشكيلها ·

ينجح عبد العال فى ذلك الى حد كبير ففى (الأخـرس والدرويش) يمثل الدرويش دور المنذر والمحـذر الذى «دائمـا تفـد بمقدمه الكوارث» والذى «يغرس الاحسـاس بالخوف» وعلى حين يواجهالناس فى القرية هذا الدرويش

بالاستنكار والتصدى لما يتصورونه نذير شؤم عليهم ، نجد (الأخرس) الطفل الذى كاد يكون نبتا شيطانيا لأنه (ابن سكينة البلهاء) هو المدافع الوحيد عن الشيخ بالاحجار التى يعبئها فى جيوبه ، وكما يحدث عادة فى قرانا ، حين تنمحى الحكمة من أفواه العقلاء فانها تنبت على أفواه المجاذيب ، ولذا فان الدرويش يكون دائما صادق (النبوءة) حين ينذر القرية بالويل والثبور وعظائم الأمور ،فتموت (سيدة القرية) ويعجز الطب والسحر فى اعادة الحياة اليها كما فشلا من قبل فى معالجة عقمها الطويل .

● تنمو الأحداث قليلا فيقف الدرويش ليروى الصبار ويملأ حوض السبيل على مقبرتها محتضنا الأخرس .

● الدرويش كائن شبه خرافى حيث لايظهر الا قبل وقوع الكوارث لكنه أثناءها يترك ظله على الأرض (الأخرس) ليعيش المشكلات ويواجهها بوعى وعقل يفتقدهما الناطقون .

● سيد القرية المهيب يفقد مكانته شيئا فشيئا ينشرح بعد موت (سـيدة النعمة) التى «كان وجودها يضفى عليه شرفا ومتعة ، فهى بنت الأسياد ، سليلة العراقة ، موغلة الأصول ومهمـا كان من نفـوذه وفتوته فهـو محـدث نعمة» ٠

يكون طبيعيا بعد أن يقدم الكاتب كل هذه التبريرات أن يموت السيد وأن تفزع القرية لموته وتسعى لدفنه ، آما الأخرس فينتفض خلف النعش وبعد الدفن و «قد طاش صوابه تماما ٠٠ أخذ يلتقط كل حجر تصل اليه يده ليرمى المقبرة ثم يشـتد به الانفعـال فتنهال علينا أحجاره» ص ٤٥ ٠

● تتصدى القرية بغبائها للأخرس ولكن فشلها القديم يلاحقها لأن عقلها مازال يتحرك بنفس القـوانين القديمـة التى حاربت بهـا الدرويش الذى يظهر فى نهاية القصة ولكن فى صورة جديدة ، لم يكن مجذوبا بعد آن «خلع مرقعته وكومها فوق عمامته الخضراء ٠٠ فتح

ذراعيه يتلقى الآخرس الذى كان قد قذف بنفسه بين أحضانه ٠٠ وركض به بعيدا ، بعيدا» ٠

٢ ـ ان صياغة التجربة ملحميا دفع بالقصة الى تشكيل جمالى جديد على القاص ـ صحيح أنه سبق له استخدام بعض عناصره ـ ولكنه هنا يدخل باللغة مكثفة فى تشكيل آكثر نضجا ونموا ٠

٣ ـ استخدام الكاتب للرمز جعل اللغة القصصية قادرة على حمل أكبر قدر من التوتر الدلالى الذى يدفع بالقصة الى أحضان القارىء٠ لم تعد الجملة القصصية مباشرة ذات معنى سطحى بل انها بدأت تراوغنا وتدور ناشرة ايحاءات كثيرة على مساحة كبيرة من اللاشعور المتلقى ٠

٤ ـ القصة فى هذا المستوى لاتسير من الألف الى الياء أو على طريقة (١+٢=٣) وانما تعمل باللغة داخل السياق مستخدمة أسلوبى

الارتداد السينمائى والتقطيع الشعرى منتقلة من زاوية الى زاوية ومن لحظة الى لحظة ـ داخل بؤرة اللحظة القصصية ـ بحيث تمثل كل جزئية بنائية حركة أساسية وفاعلة تعمل متجادلة مع غيرها فى تقديم لوحة قصصية متكاملة ٠

● فى قصة «التراب» تلج القصة عالمنا بجمل لاهثة وهى فى البدء رغم حدتها وكثافتها تبدأ رتيبة فى ايقاعها مهيئة للتدفق الذى سيحدثه فى بنيتها مايلى المدخل من آحداث ٠

«الحياة تسير فى ايقاعها المعتاد ٠٠ الزحام ٠٠ نداء الباعة ٠٠ نفير العربات ٠٠ أصوات المارة ٠٠ لا جديد ٠٠ بائع الصحف يزعق بنتيجة مباراة الأمس» فى هذا الجو الرتيب يعلن المذيع بداية العبور سنة ١٩٧٣ ٠

«تغير الايقاع المعتاد ٠٠ رغم أن نبرة المذيع كانت هادئة على غير العادة ٠٠ لاتتسم بالانفعال المألوف فى البيانات المماثلة» ـ

يعيـدنا هـــذا الايقــاع اللغــوى بالايحــاء ــ لا بالتقرير ــ الى سنة ١٩٦٧ ·

● بيومى ماسح الآحذية يعود فى داخله الى ابنه محروس الذى أحبه وجاع من أجله حتى تعلم تعليما متوسطا وهو الآن يشارك فى وضع ملحمة العبور ·

يعمل المونولوج الداخلى دورا جماليا فى حركة القصة اذ ينقلنا (بالفلاش باك) الى عالم الرجل الصغير فى مصر ، الذى لاقى الأمــرين حتى يصل ابنه الى سن التجنيد ·

● تسرع حركة الايقــاع فى القصة حين يتأكد المتجمعون بالمقهى من نبأ العبور «توالت الموســيقى وبعض الأغنيات الوطنية ·· وقبل أن يكمل المذيع عبارة جاءنا ·· حتى احتشد الناس تحت الجهاز من جــديد ·· الخ» مع كل جملة نجــد خيط الحمــل ينشــد ــ ان صحت العبارة ــ عاكسا جماليا حركة الجنود وحركة الجماهير أثناء العبور ·

وهــذه القصة جيــدة بحق لأنهـا قدمت ــ بالفن وحده ــ صــورة العبــور العظيم كما عشناها جميعا • والفن العظيم وحده هو الذى يقــدم الحيــاة معــاشة وليس مايكتفى برفــع شعارات للحياة فالشــعارات لاتحقق أكثر من الضــجيج ، أما الفن ــ التحقيق ــ فلا يأتى الا بالمعــايشة والمــكابدة وهمــا ما تحقق لهــذه القصة •

(٥)

●●● ملامح الوجه الثالث :

فى هذا المســتوى تتضح حقيقة هامة هى اصرار الكاتب الجــاد على التجاوز ، وتحقيق هذا التجاوز بالفعل •

وتجاوز عبد العــال يتمثل فى قدرته على تشكيل تجاربه فى القصةالجديدة تشكيلا ناضجا نأى به بعيدا عن قصة (الحكاية) فى المســتوى الأول ، وقصة (المونتاج فى المســتوى الثانى) ودخل به ــ بحق ــ عالم (الملحمة) •

يتبدى ذلك من خــلال ثلاثيته التى أطلق عليها (أغنيات حزن وحلم) وهى (قابيل يخنق القمر ، ويوحنا الأمــريكى يبشر فى الحــانة ، والساعة الـ ٢٥) ٠

وتثبت هــذه الثلاثية أن صاحبها قد ولج بنجاح عالم القصة الجديدةحين كتب قابيل يخنق القمر التى نشرت عام ١٩٦٧ بمجلة (حــوار) والتى ضــمتها مجموعته الأولى ، وأنه استمر وبصبر دءوب يحاول ماحققه فيها من انجــاز حتى اســتطاع وفى ١٩٦٩ أن يبدع القصتين التاليتين اللتين نشرتا لأول مرة فى مجلة (سنابل)، وتعدان بالفعل اضاءتين حقيقيتين على طــريق القصة المصرية ٠

وليس من شك ــ فيما أرى ــ فى أن كل ما تلا ابداع هذه الثلاثية من قصص الكاتب لم يستطع فيه ــ لا أدرى لماذا ــ تجــاوز ماحققه فيها ٠

ترى ما سر انبهارنا بها ؟ هناك مجموعة من الأسرار التى يصعب فضــها ما لم نعــد الى

بنية الثلاثية القصيرة فهذا هو المدخل الموضوعى الذى يساعدنا على تكشف ماتحمله من أسرار جمالها ٠

«ماتت جدتك منذ أيام ، قال النـاس بأن جثتها طارت بالنعش فوق أكتاف المشيعين ، لم أستطع تكذيب الخبر ، لأنى لم آسر خلف جنازتها ،تخلفت أفتش فى حاجياتها، واستبحت لنفسى مسبحتها اليسر ذات الرائحة العبقة بما يشبه رائحة الكافور» ص ٦٦ ٠ كانت اللغة فى المستويين السابقين موجهة ، حكائية ، تقول غالبا عن الغائب، فاذا كان المتكلم رأيناه متواضعا فى حجمه الى جانب المحكى عنهم ، أما هنا فالعالم اللغـوى يعكس صراعا بين كافة الفـاعلين فى الواقع يتغلب فيه المخاطب والمتكلم على الغائب، وهذا يعطى دلالة على تواجد الكاتب جزءا من حركة الواقع الذى يعيشه ، فاعلا لا حالما كما حدث فى المستوى الأول، ولا متفرجا أو مشاركا بالصراخ كما حدث فى المستوى الثانى ، وانما جـزء محقق «تخلفت أفتش فى حاجياتها ٠٠

واستبحت لنفسى مسبحتها اليسر» ، للمسبحة اليسر دلالة جمالية فى هذه القصة بل وفى بعض قصصه الأخرى (البذور والتربة) (الدرويش والأخرس) ·

وهى فى سياقها تؤكد ميل القاص فى رؤيته الى الجانب الوجدانى الذى يلم شملنا كشعب متدين ·

فى المستوى الأول كنا مع (١+٢=٣) وفى الثانى كنا مع (١ ، ٢ ، ٣ = قصة) أما هنا فنحن مع (١×٢×٣= دراما ملحمية) ·

ولنوضح ذلك نعود للفقرة السابقة حيث نلاحظ أن لايمان شعبنا بفكرة الولى أو الرجل الطيب الذى يطير به النعش رواية واقعية مناقضة لهذا الالتفاف الشعبى تدفع بالبطل الى موقف ايجابى من قضية الايمان (الحقيقى) ، الزمن هنا دائرى بمعنى أن الماضى يحدث فى الحاضر ، ولا يظل مجرد زمن منته ، كما أن الجملة ليست عادية وانما هى جملة مشحونة ،

مثيرة متوهجة بما تجريه من تداخل مع غيرها من الجمل فى السياق ٠

وهذا يؤكد أن مواقف الشخصيات ايجابية من حركة الواقع ٠

● كمـا يعتمد الحمـامصى عنـد الهيكل الأسطورى بكثافة وعى ، حين يبـدأ ببدايات صغيرة (مولد الطفلين فى قابيل) ثم يأخذ من هـذه البـدايات خيـوطه الملحمية التى تكبر وتتشابك محققة أحداثا سبق لعنصر (النبوءة) الشعبية أن بشر بها ٠

● تتمثل الأسـطورة قابيل وهابيل رمزا متجسدا لما حـدث بين الأخـوين المعاصرين ٠ الطيب والشرير ، ولكن الجريمة المعاصرة أقسى وأشد ضراوة من الجرم القابيلى القديم ، انهـا هنا قتل نفسى :

«رأيت يدك تطبق على عنق القمر ، لم أر وجهك ، كان مختفيا وراء سحب داكنة ، ولكنى أعرف يدك ، أصابعها ، عروقها ، والوشم فوق الكف ، أعرفها يدك» ٠

اللغة هنا تبدى بالشعر مكنوناتها الحاملة، الرؤية لم تعد العيون وسيلتها ، بل أصبح القلب وباقى الحواس وسائل لها ، هكذا عاشت الشخصيات (الراوى ، الأخ ، صابرة (٢) ، الصياد، المقدس) .

● تلعب جميع الوسائل الجديدة دورها فى بنية القصة ويحاول الكاتب دائما أن يبعد عن نفسه وعنا شبح التقليدية .

يتبدى هذا بوضوح فى قصة «يوحنا الأمريكى يبشر فى الحانة» (٣) .

ففى هذه القصة تتمدد الخيوط الشعبية وتتكرر موتيفات بعينها مثل الخمر ولغة التوراة «أبانا .. أيها المبارك .. قل .. هل ينجو نوح ومن بالسفينة ؟ قل يا أبانا من ستكون له الغلبة .. نوح أم القرصان ، الأسطول السادس يا أبتاه يجوب البحار .. قل لأتباع كنيستك أن لايذهبوا ..» ص ٧٩ .

هنا لاتتداخل الضمائر والأزمنة فحسب ، بل تتداخل الأحداث فى الأشخاص فى الأزمنة

فى الأماكن ، الكل فى الكل ، فى حركة درامية صاعدة بالرمز على سلالم من الايحاء المتدفق ، ضفر جيد بين واقع لأسيويين فى فيتنام والعرب فى فلسطين واضطهاد الاستعمار الغـربى للكل فى حروب مدمرة ٠

وتكون النهاية لهذه الحـروب المدمرة فى الساعة الـ ٢٥ حين «يتداعى حامل الغدارة ويتجه حامل الخريطة (خريطة الخلاص) محتضنا الطفل ويمضى تجاه السفينة» ص ٨٧ ٠

تمثل هذه الثلاثية فى بنائها الدرامى قمة النضج الفنى فى مسيرة صاحبها القصصية ، بما تحمل من قيم جمـالية ، استطاعت أن تتجاوز بصاحبها الى أرض جديدة وصلها ببذل الكثير من المجاهدة والصبر والعرق ٠ وهـذا مايدفع بى ـ وهو معى بلا شك ـ الى آن نحثه على أن يخلص ـ والآن ـ لكتابة أول رواياته فقد حان وقتها ٠

الهوامش

(١) تتضمن المجموعة وجها آخر أسماه الكاتب (صور قصصية ، ويشمل ثلاث صور هى (متعوس الزمان والمشاغبون ص ١٠٣ ، لحظة فى عيونهم ص ١١١ ، هذا الصوت وآخرون ص ١١٧ ، وهى ان حملت بعض الملامح الفنية للوجه الأول الا انها أقرب فى طبيعتها وبنائها الى المقـال الأدبى الساخر من فن القصة ٠

(٢) فى الطبعة الثانية لمجموعة (للكتاكيت أجنحة) سنة ١٩٨٠ ، يسمى الكاتب صابرة باسم سارة ، وليس هنـــاك مبرر فنى لهـذا التعديل ٠

(٣) هذا هو عنوان القصة الأصلى وهو ما تؤكده بنيتها ، ولا أدرى لم حذف الكاتب كلمة (الأمريكى) عند نشر القصة فى المجموعة ٠

محمد مستجاب
و
القاتل والمقتول *

● اذا كان المد القصصى قد توقف الى حد ما فى السبعينيات نتيجة عوامل متعددة بحيث أصبح الكم القصصى ـ المنشور ـ يطغى على الكيف بعكس فترة الستينيات على طول الخط ٠٠ فنحن اليوم أمام كاتب جديد حقا من كتاب ـ الكيف ـ المنشور خلال السبعينيات ٠

● واذا كانت الفترة السابقة مباشرة قد حملت لنا أجنة البشارة على يد كتابها ـ القلائل ـ الذين غاب معظمهم اليوم عن القارىء فان هذه الفترة تحمل بعض الكتاب الأقوياء الذين على أيديهم يقام بناء شامخ

(★) تعتمد الدراسة على القصص التى نشرت بالصحف والمجلات فلم تصدر لكاتب مجموعة قصصية حتى الآن ٠

للقصة الجديدة التى أرسى دعائمها كتاب الستينيات ·

● ومحمد مستجاب من هؤلاءالأولاد الكبار الذين يعملون بصبر شديد وجهد أشد على تدعيم مسار جديد للقصة المصرية ·

● انه يذكرنا بكتاب ـ كانوا مبهرين كابراهيم أصلان ومحمد البساطى ومحمد روميش ويحيى الطاهر ومحمد مبروك ومحمد حافظ رجب · كانوا مبهرين اذ كانت لهم عين فنية دقيقة الحس «تتوقف أمام الشبكة المعقدة لعلاقات المجتمع فى الريف المصرى ـ بحريه وقبليه وتكون معظم جزئيات الجو القاتم الذى تهوم فيه النماذج الانسانية من خلال التناقضات الواقعية المتراكمة حولها» (١) وهو يأخذ من هذه التربة ويعطيها ·· مسمدة بخصوبته الفنية وأصالته ·· فيفد الينا نابضا بما يحيا فى أعماقنا من حب للأرض وارتباط بها يزيد من أصالتنا ويدفعنا فى الوقت نفسه الى التطور ·

● طلع علينا مستجاب لأول مرة فى نهاية ١٩٦٩ فى قصته (الوصية الحادية عشرة) هكذا «وعاد الى باقى الناس حيث تحطم الصمت وتحول الى كتل من الضوضاء ٠٠ الرقص والثرثرة والاصطدام والكلمات البذيئة والخبط على الأجهزة الجنسية والعواء والضحكات والغبار» كلمات نابضة متدفقة الى قلوبنا قادرة على التأثير فيها حتى الادماء ٠

ومن يومها وهذا التيار (المستجابى) مستمر فى تدفقه ووخزه وتأثيره ٠٠ منطلقا من نقطة الارتكاز — الأرض الأم — «وتحركت الشمس الى الغرب ، وتركت فى الأرض ظلالا تسحب خلفها اظلاما وبدأت الخفافيش ترقص حول جثة الشمس المصلوبة فى السماء المعتمة» ٠

● فى (فصل من قصة حب ١٩٧٠) يصور الكاتب مشهد التحقيق معه متهما بمعرفته لامرأة كانت منتهى أمل شبان قريته اختطفها غريب فجأة ٠٠ «وفى الوقت الذى كنا فيه

ـ نحن فتيان القرية ـ نلف ونحوم حول منزل فلانة الفلانية علنا نراها فى وقفتها الملكية ـ فى بلكونتهم الصفراء الرائعة ـ وفى الوقت الذى تكدست فيه المشاكل بيننا وبين أهلها بسبب اصرارنا على النظام الذى نتعامل به مع صورة فلانة الفلانية فوجئنا جميعا ·· فوجئنا ياسيد بفلانة الفلانية تباع لجربوع أزرق منتفخ الأوداج وتزف اليه ذات مساء مصنوع من الحزن» ويسأله المحقق عما اذا كان قد حاول الحصول عليها فيجيب بالايجاب غير ناس أسلوب السخرية الذى اشتهر به المصريون «ثم اصطدمت مع زوجها فأطلق على النار ذات أصيل مليء ببقايا قوالح القصب ثم أحسست بيأس فتركت عوضى على الله ، ثم ماذا يافلان الفلانى ؟ لاشيء محدد ، الأعوام تمر ، والحزن يتراكم وحبيبتنا تستهلك فى بطء مرير · ويعرض عليه المحقق طلب حبيبته» لقد طلبتك بالاسم ·· أنت الذى يمكن أن توفر لها الأمن والأمان والحماية والاطمئنان فهل تقبل ؟ «ويقبل بالطبع وتزغرد

الدنيا وهو يسير بجـانبها ولكن «ثوان قليلة» لاتزيد ، ومن وسط زهور النهار المتفتحة خرج رجل غبى خنزيرى الملامح واعترض طريقنا «حاول الكلام معـه فلم يستطع» تقـدم الرجل الخنزيرى المـلامح الى حبيبتى حيث تناولها من خلفى وبصق على وجهى ·· ارتبكت قليلا ثم سرت خلفهما ·· ثم تذكرت أن عينى مازالتـا مفتوحتين فأغمضتهماوتحت شجرة سنط وضعت ذراعى تحت رأسى وقررت أن أنحنى قليلا وأن أنام ·· فنمت» ·

نلاحظ فى هذه القصة أن الكاتب يبدأ معنا مصرى اللحم والعظام والقلم ، ان فلانة الفلانية رمز مصر ، وما المحقق ســوى التاريخ والبطل هو المتهم ·· الكاتب ·· نحن ·· كل شباب مصرالذين هددتالنكسة كيانهم فأفرز التهررات التى وردت بالقصة ، كما أفرز بعد سبع سنوات وفى ١٩٧٣ جيلا استيقظ من نومته يغنى «تحت شجر السنط» ليحقق انتصارا سنظل نفخر به حتى يتحقق النصر الحاسم ·

● هولاكو (١٩٧٠) حدثت فى «سنة كذا وعشرين» حيث خرج جده ورفاقه مشـيا على الأقدام مولين وجوههم شطر المسجد الحرام فضلوا الطريق فى الصحراء الشرقية ٠٠ نذر الجد أن يبنى لله مسجدا لو أنقذه من ورطته «ولكن جدى كان قويا فنذر وقال سرا ــ بأنه فى حالة انقاذه مما هو فيه فسوف يبنى لله مسجدا» لايوجد مثله فى قريته واذ به بعد ساعات ــ مع رفاقه ــ على حدود مدينة قوص نفسها (تنضح السخرية من معين لاينضب) يقول الأوغاد والذين لايحسبون الخير لعائلتنا ان جدى كان السبب فيما حدث وأن محـاولته للحج لم تكن خالصة لوجـه الله وانه كان بجوار الحجر الأسود سوف تسنح له الفرصة الكاملة ليستعدى الله على الخصوم ٠٠ وانه ــ ونتيجة لذلك ــ فان الله قد تعاطف مع الخصوم حتى ان أحدهم ذبح عجلا يوم عـودة جدى من الحج بلا حج» ٠

هنا يقدم مستجاب شريحة من صعيد مصر ــ حيث تسيطر العادات والتقاليد ــ كنواميس

أزلية ـ على السلوك ، فيتحول الى الخير أو الشر ٠٠ بدأ بناء المسجد بالفعل «وفى خلال شهر واحد كانت البقعة الموصلة قد ردمت وارتفع البناء الى مايساوى المتر ثم توقف بسبب حدث عادى ٠٠ فقد ذهبت عمتى لتوقظ جدى فوجدته قدأسلم الروح»هكذا يمر (الموت) أضخمالأهوال لدى المصريين ـ ومستجاب منهم ـ بسهولة ٠٠ ببساطة شديدة يموت الجد ٠٠ القوى ٠٠ المؤمن ٠٠العظيم ٠٠وتستمر الحياة ٠٠ وتستمر السخرية كأهم عنصر فى القصة «ولما كان الوازع الدينى لدى الكلابغير واضح فقد دأب بعضها خلال الشتاء الذى تلا توقف البناء على المرور على الحوائط ورفعالأرجل الخلفية وارواء بعض النباتات النجيلية التى تسربت بين فواصل المداميك» ٠

فى هذه القصة نرى الكاتب ممسكا (بأنبوبة مرهم) للضحك يستمر فى الضغط عليها فتضحكنا ضحكا مالحا لكنه لذيذ ٠٠ تدمع عيوننا معه ويستمر حتى تخلص الأنبوبة وتظل

تطلب المزيد حتى نفيق ·· وسيظل مستجاب هكذا طوال رحلته معنا ، وسيظل هـذا أحـد أسرار بقائه ·

فى (كلب السنط ــ ١٩٧٠ ــ) تتراقص الكلمات قليلا ويبدو الأسـلوب أكثر رشـاقة وتشكيل الثورة أكثر فنية «توقفت المرآة لتجاذبنى ثم استفسرت عن اخوتى ·· الأكبر لم نره منذ تسعة عشر عاما لاحتفاظ السلطة به فى أحـد السجون ليقضى مدة السـجن المتفق عليها مع المأمور (وضحكت المرأة لخفـة دمى) والثـانى أعمش ويتعيش من سكب جزء عم فوق فتحات المقابر ، والثالث معلم ابتدائى ظهر أيام نظرية طه حسين الخاصة بالتعليم والمـاء والهـواء ، والرابع أنا الذى أسير بجوارك ، ألف جسدك بنظراتى ، وأجهد قدراتى كى أستخرج المقبول من ميزاتك (سال عرقى وامتلأ الحذاء بالتراب فانحنيت لأحكم رباطه) والخامس ــ أصغرنا ــ تخرج منـذ عامين وهـو الآن مكلف بالقوات

المسلحة» وأخواتك البنات ؟٠٠ الكبرى تزوجت ثم ماتت وهى تلد ٠٠ والثانية فى المنزل لم تتزوج بعد» ٠

« هذه الفقرة مع طولها وكثرة جملها مقبولة بل انها تشدنا تلقائيا اليها لكونها قيلت بعفوية ذكية ٠٠ عباراتها منتقاة ، وألفاظها مختارة ٠٠ ويمثل عنصر السخرية فيها ضابط الايقاع الذى ينظم (التفعيلات) أو التنغيمات الشعرية فى الأسلوب» سألتنى عمن تسبب فى اصابة أخى الثانى بالعمى ، أخبرتها أن الأعداء (عملوا له عملا) فمرض وهو فى العشرين بالجدرى والتهم المرض عينه» ٠ كما يكون التضاد ــ المقابل البيانى فى الأسلوب ــ عنصرا مساعدا على التصوير الفنى «صنعت لى شايا ثم سألتنى ان كنت أشم رائحة شىء محدد، نظرت المرأة الى حذائى وضحكت فازدادت أنوثتها وضوحا» ان رائحة الحذاء منفرة ولاتؤدى فى الواقع الى الاثارة لكنها فى الواقع الفنى أحدثت ذلك التأثير بل وأكثر «بدأت

تســأل من جــديد فأغلقت فمها بكفى ، وأنا أحتويها ٠٠ جســد ناعم ملتهب متــوهج ٠٠ لاتتكلمى فعالمى كله كلاب جائعة تزحف فوق شجر سنط تحرقه الشمس» ويستمر الصــهر الجنسى بينه وبينها حتى يرى «شعرها تلاشى ٠٠ وصوتها تغير ٠٠ ونما لها شارب ٠٠ ضربتها لأغلق ذلك الفــم المشــوه ضربتها بعنف وبكل قسوة» لكنها لم تتأثر وانما هو الذى تحول الى حيــوان دودى صغير (كلب ســنط) «تقلصت أمعائى» ، وزاغت عيناى ٠٠ وشعرت بفزع الآخرة يلفنى فى عز نهــار الدنيا ، تســطح جسدى على الأرض ولم أجــد لى عمودا فقريا يمكنه أن ينصب حيلى ويسند طولى ، سحبتنى المرأة المفزعة من قدمى وألقتنى خارج الكوخ ، زحفت متعبا عاريا وتسلقت شجرة السنط» ٠

ان البطل ٠٠ الانسان البسيط بفعل العصر قد ســقط فى بؤرة تناقضــات الواقع بين نظم وعلاقات وأوضــاع وتقــاليد اجتماعية تسرق البسطاء وتجردهم من وجودهم الاجتماعى ٠

في (مشروع انتقام ـ ١٩٧١ ـ) تطالعنا نفس الفكرة ـ الاعتداء على الشرف ـ التي لاحظناها في القصص السابقة «تاجر زبل الحمام ـ الحقير ـ الذي لايساوي شيئا والذي لانعرف له بلدا أو أسرة أو اسما ـ تاجر زبل الحمام ـ الذي لاقيمة له سب والدتي ولعنها وقال لها : انه لولا موانع كثيرة لحطم أسنانها» كل هذا يحدث وابنها في المدينة ورجال القرية «لانفع منهم ولا جدوى ، الشيخ ثابت وقف يتفرج وأحمد خميس كتب شعرا يهجو فيه الرجل الذي يتاجر في زبل الحمام واتهمه في آخر قصائده بأنه لص وغشاش وابن حرام وصالح ياسين أخذ الرجل المعتدي ، من ذراعه وحاول تهدئته وباع له كمية كبيرة من زبل الحمام المغشوش بالتراب وأزبال طيور أخرى (هذه الصورة تتكرر كثيرا في قصص مستجاب خاصة في الخماسية ونعمان) .. وعمك عبد التواب أخذ يصرخ في تشنج حالفا بكل الأيمانات أنه سيقتل الرجل لكن التاجر ضحك

فى عصبية ولم يلق بالا له ومضى ، وابن عمك عبد الله موظف حكومة ولا يستطيع المغـامرة بمستقبله فى المشاجرات» وازاء ذلك يهب الابن للأخذ بثأر أمه فيخرج طالبا التاجر ويظل يبحث عنه فى رحلة طويلة يمر خلالها بالمقابر «أشجار الكافور تغطى المنطقة ٠ والغربان تمرح فوق الأغصان وعلى اليمين مجرى مياه آسـنة وعلى اليسار نبات الحلفا ينز بالحشرات» وفى هـذه الرحلة يلتقى الابن بابن ليل لا يساعده لعـدم قدرته على دفع ثمن المساعدة بل انه «عاد الى جسدى فاحتضنه ، ألقانى على الأرض وألقى ملابسـه جانبـا ، ضربنى حتى أغمى على ، حملنى فوق كتفه وظل يخترق بى المزروعات والكثبان المتاخمة للوادى ، كنت عاجزا صامتا حزينا وكان شرسا غاضبا متوترا ، ظل يسير داخل الكثبان الرملية حتى أشرف على تل تقوم فى سطحه عدة خيمات ، نظر الى الخيام ، أشار الى أن أسير خلفـه ، حملنى عاريا ـ جثـة ـ حزينا ـ غـير واع ـ فوق كتفـه حتى وصلنا

مضرب الخيام ، تجمع الرجال والنساء حـولنا ونحن نخترق الجميع ·· ياتجار زبل الحمام ·· ياحقراء المنطقة ·· يامن لاتساوون شيئا ·· أحـدكم سب والدة هـذا ·· وأنا أريدكم أن تسلموه لى لأقطع رقبته ــ وألقانى بقسوة على الأرض ووضع قدمه فوق رقبتى» ·

تكاد الجـواهر عند مستجاب تتحد وتكاد الصور تقترب لكنـه يقـدم تنويعات مختلفة الايقاع للحن واحـد هـو لحن الأرض ــ مصر ماقبل آكتوبر ــ ثم مابعده ، غير آن قدرة الكاتب الفنية جعلته ينقل الينا الصورة العامة والفكرة الرئيسية من خلال تنويعات لتجـاربه الخاصة الصغيرة وبأسلوبه المتفرد فنجح فى شدنا للعام والخاص معا ·· ان ضربه على الآلات المصرية يستمر (العادات والتقاليد ــ الشخصيات الطيبة الشرسة ــ السـخرية المرة والتهريج اللاذع ــ السحق النامى الذى يحول الانسان البسيط الى دودة ــ الأمـل ومحـاولة تخطى المسـتحيل ــ العبور) ·

● تبدأ ـ (الموقعة ـ ١٩٧٣ ـ) بعدة فقرات تعبر عما يدور داخل البطل «وكنت أنوى أن أكتب قصة تنتهى بهذه النهاية الموحية ـ ففتح سلام أفندى سلامة النافذة ذات الستارة الحريرية الجميلة ثم خلع ملابسه وتذكر أنه لم يؤد صلاة العشاء ‥ تثاءب وفرد جسده على الفراش ‥ آغفى الرجل قليلا ثم مات» ان هذه الجملة الطويلة نوعا ما توجز موقف الكاتب ورؤيته ليس فى هذه القصة وحدها بل وفى جميع قصص السنوات الخمس محل الدراسة (٣٥ قصة قصيرة + رواية واحدة × ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥) نلاحظ فى كتاباته أن كل شىء يمر ‥ ويجب أن يمر ‥ وسوف يمر ‥ وليس هناك أقسى من الموت لكننا نتقبله ليس ببساطة فقط بل وبابتسامة ‥ فى هذا العصر يحيا الانسان اما ظالما أو مظلوما ‥ قاتلا أو مقتولا ‥ وليس هناك وسط فالمعادلة اذن صعبة ان لم تكن مستحيلة ٠

● فى (موقعــة الأرانب ـ ١٩٧٣ ـ) نشارك الكاتب حياته الجـوانية فى رحلته الى (قصر محبوبته) وهى ابنة رئيس وزارة سابق وما هو الا ابن فلاح عادى ، انه يعـد للمقابلة الحاسـمة «أنا فلان بن فلان الفـلانى أعمـل مترجما بوزارة الخارجية وكنت قبلها رئيســا لخزانة بنك مصر فرع الدقى ، سألنى سـعادة الباشا ـ بالضرورة ـ عما اذا كنت قد عاصرت حادث اختلاس ال ٤٩٥ آلف جنيه ؟ نعم وقـد اشتركت فى ازاحة الستار عن مكنون الجريمة» يدخل القصر وينتظر فى اسـتراحة الحـديقة ويكتشف أن بها (عشـة للأرانب) وتدور بينه وبين الآرانب ـ موقعـــة ـ طريفـــة تنتهى بانتصاره ٠

وهنا يلعب الرمز دورا هاما فى العمـل الفنى ٠ انه الرمز الزاهى الذى لايجعلنا نجهد كثيرا فى حـل طلسـمه «رأس زعيم الأرانب تنهـرس بين كفى وينبثق من فمـه ذاك الدم القـانى ، صرخـة الرأس المتكبرة البيضـاء

تخترق الظلام تتخلخل خطوط الضوء وتفتك بطبلة الأذن وتركض فى العقل فتدفع عروقى الى تكثيف الضغط ·· فلما كانت السنة المليون بعد الألف انفصلت الرأس عن الجسد (وهكذا تنتهى الموقعة وقصة الخطوبة غير المتكافئة) فدعنى ألقى بجاكتتى على كتفى وأقفز من فوق السور» ·

لكن هذه القصة رغم فنية الرمز فيها ورغم احكام ضرباتها ـ مهتزة التركيب نظرا لتدخل الكاتب المستمر والضار آكثر من مرة مثل : «قال سائق التاكسى ، وملامحه قريبة من ملامح فاروق عباس أحد الأغبياء الذين زاملونى فى عملى » ولقد آدى هذا التدخل من الكاتب الى اطالة الاستطراد وكثرة الأقواس داخل الفقرة بل الجملة الواحدة ·

ان التداعى يجب أن يقوم على الانتقاء الفنى ويجب أن يكون العقل ·· ـ الكاتب ـ عنصرا دافعا لا معوقا ·

ولقد ظهر هذا العيب فى قصة (حرق

الدم ـ ١٩٧٣ ـ) فرغم بساطة الحدث الرئيسى ـ قيام عمال أحد المحاجر بشراء (ذبيحة) وتوزيعها بينهم ـ فان مستجاب يدخل متعمدا احداث فرعية لم يكن ثمة داع لها ومن ثم فان (حشرها) كان ضارا بالقصة ، كما نجد أن تداخل الأحداث الفرعية فى الحدث الرئيسى يستمر طوال القصة ـ مقدمة وتسعة مقاطع ـ مما يصرفنا عن متابعتها ، رغما عنا أحيانا وبارادتنا فى معظم الأحيان ٠

● يصحبنا مستجاب فى (المنفى ـ ١٩٧٤ ـ) الى منفاه الخاص «فأى موظف مثله يقرأ عناوين جريدةالصباح وهو يكاد يصطدم بالواقفين على محطة الأتوبيس ويبدأ حل الكلمات المتقاطعة فى مطعم المانش بميدان الجيزة ثم يسير على قدميه حتى مكتبه بالمصلحة المطلة على الكوبرى ويحل باقى الكلمات المتقاطعة أثناء احتسائه فنجان القهوة ثم يبادل الأستاذ نجيب وهبة تحيةالصباح ويقدم الجريدة للأستاذ على رخا ٠٠ فى جو كهذا يتبادل الجميع

لقب الأستاذ كما يتبادلون الآراء فى أزمة البترول وارتفاع أسعار اللحوم وآخر حركة قام بها فؤاد المهندس فى مسرحية السهرة ٠٠ فى جو كهذا تصبح أى رسالة تصل للأستاذ محمد أمرا غير ذى بال» لكنها فى هذا اليوم بالذات كانت آمرا هاما اذ عندما فتح الاستاذ محمد المظروف وجد به ورقة بيضاء وكانت رابع ورقة تصل اليه خلال اسبوع فتكون هى محرك النفى داخل الذات اذ يظل البطل يدور فى رحلة من العنف داخل نفسه (ماضى وحاضر ومستقبل) يشدنا معه باحثين عن عناوين أصدقائه (الموتى) وخصومه ومعشوقاته مشدودى الأنفاس معه الى محوره بقدرة يتمتع بها الكاتب بين جيل السبعينيات على جذب القارىء والهاثه معه حتى نهاية القصة من الذى قام بارسال أربع رسائل بيضاء خلال عشرة أيام فقط ؟؟ ويتكرر السؤال فى القصة أكثر من مرة فيكون (لحن القرار) الذى تدور حوله (معزوفة) الكاتب على جميع الآلات ويتعب من

العزف ونرهق نحن من الاستمتاع به ولانعثر على شيء الا على حل واحد هو ضرورة الانتقام وبنفس الطريقة ·· ممن ؟ من الماضى كله «مائة مظروف ومائة طابع بريد والأستاذ محمد يبحث عن العناوين فى دليل التليفونات ويرصدها على المظاريف» وتستمر الحياة بسيطة ·· بسيطة ··

● ثم تأتى (التواطؤ ـ ١٩٧٥ ـ) مكملة رحلة مستجاب فى داخله فتصور هموم صحفى شاب مع العالم ومع جريدته وتمتاز بجودة النظم وحسن الصنعة كما يقول عبد القاهر الجرجانى ، وفيها يشدنامستجاب آيضا الى عوالمه ·· انه يصور عالم المقامرة ضمن تداعياته الجيدة فيقول :

« لست أعتقد أن حائلا أخلاقيا جبنا أو انشغالا ـ ذاك الذى يجلسنى متفرجا على أصدقاء يغالبون التوتر بالفوز ·· ويصعدون الفوز بالصراخ ·· ويصغرون الخسارة بالتسامى ·· ويسقطون بعد كل جولة فى قاع

التوتر ·· هل قلت قاع ؟ ومع ذلك فقد تجرأت ونظرت الى قاع بئر المصعد من خلال الحاجز المشبك وهالنى أنه مظلم ، مكان فظيع أن تلتقط فيه آخر أنفاسك» ان مستجاب هنا وفى حياته مثلنا مقامر ·· أليس الفن مقامرة ؟! ثم أليست حياة التصامد بين وحوش الغابة وظلماتها مغامرة ؟ ذلك هو مايحاول الكاتب الجاد الاجابة عنه بلغة القصة · وقد نجح الى حد كبير ·

● كتب مستجاب ثلاث قصص بأسلوب الشعر هى (أحمد عبيدة ــ ١٩٧٤ ــ) ، (حكاية هادئة) و (عندما انفتح الباب) (١٩٧٥) ولم يكتب الشعر الا كضرورة فنية فيه وحده يجب أن تصاغ مثل هذه القصص وقصاص اليوم كشاعر اليوم يجب أن يكون الفن الثانى أهم روافده المكونة ··

ان التفاعل بين فنى العربية هو الذى سيصنع خطوة الامام القادمة للأدب العربى وكاتبنا واحد من هؤلاء الذين استوعبوا شعرنا

جيدا وهو عندما يلجأ اليه فى كتاباته لايلجأ اليه كلون بديع وانما كضرورة فنية كما قلت ..

● فى (التمهيد لمقتل أحمد عبيدة) تقرأ هذه الفقرة «ثلاث جرائد ــ شريحة لحم ضأن ــ فنجان فارغ ــ عواء كلب ــ كبريت ــ خدعة ــ فصول من التاريخ المعاصر ــ كلمة حلوة ــ ضابط شرطة ــ خيزرانة) وتكون الفقرة الثالثة «يمكن استبدال الجرائد أو كتب التاريخ بقليل من السم» ان اختصار الجملة وتتابعها الحاد وايقاعها السريع أدوات شعرية جيدة تشدنا لا شعوريا الى القصة محاولين تتبع الدراما والصورة الفنيةوكلاهما عناصر شعرية هذا مع ملاحظة أن الكاتب لايطغى على النثر وهو أهم عناصر الأسلوب القصصى .

● كما نلاحظ نفس الملاحظة على قصتى الشعر التاليتين :

مستجاب يحاول جادا أن يكتب الحياة كما تكتب التواريخ والملاحم ، وقد تجلى ذلك فى

خماسيته وروايته الأولى (نعمان عبد الحافظ)٠ انه هنا بكل خصـائصه ومميزاته (بمصريته) أصالته بشعبيته ٠٠ بعاداته وتقاليده ٠٠ بحبه وانتقامه٠٠ بشهامته وكرمه٠٠ بصلفه وطيبته ٠٠ بغروره وسذاجته ، انه فى هـذه الأعمال لايكتب بل يعيش ٠٠ يعيش عالما كل (ما) فيه بطل ٠٠ قلت مافيه ولم أقل (من) فيه ف (ما) هى (من) عنده ٠ ان الأشياء فى القرية المصرية هى التى تحرك البشر وهى التى تمنحهم القدرة وتعطيهم امكانية البقاء ٠

وهـذه الخماسية تبـدأ بقصـة (التاريخ السرى لديروط الشريف ـ ١٩٧٣) وتنتهى (بعبـاد الشمس ـ ١٩٧٥) وبينهما (كوبرى البغيلى و (اغتيال) و (حافةالنهار) ، وكل مايقال عن الخماسية هو مايمكن أن يقال عن الرواية ، والذى نجـده فيهما من جـديد حقا هو حـدة الأسلوب فهو يتبع الأسلوب الملحمى وان كان يختلف عن أسلوب الملحمة الشعرية ـ فى أهم خصائصها ـ ٠٠ فالبطل عنده ليس فردا وانما

هــو شــعب بأكمله ·· انه الانسان الشعبى البسيط ·· (نعمان أوس آو آنا آو نحن) ذلك البطل الجــديد الذى يعيش داخــل التناقضات وتــراكم الأحــــداث وتتــالى المواقف وكثرة التعقيــدات بطــلا ·· انه (بطــل) وان كان (هشا) ··

● فى عباد الشمس «كلما راعنى آن الله أولى اهتمامه الجليل للابل والنخيل والأعناب والولدان والأغنام ولوط والحوريات (الى) مهملا وعن عمد ـ عباد الشمس ـ هذه الزهور القوية العريضــة الصــــفراء ذات الأوراق الخضراء الوارفة الصادقة ·· الخ» هذا التراكم نلاحظه فى كل قصص الخماسية يقصد به الكاتب حصر جزئياته لامتطائها والسيطرة عليها فنيا ··

كمــا نلاحظ فيهــا ظــاهرة ثانيــة هى ـ التكرار ـ انه يكرر جمــلا بعينها وفقرات بذاتهــا بعــد كل مقطع أو قبله بقصــد ربط الأحــداث من جهة وتأكيــدها من جهــة ثانية وضبط ايقاعها دائمــا · كمــا تتكرر عنــاصر

بعينها فى الخماسية مثل (المقدس بباوى ــ الأمير سنان ــ الشيخ محمد الصباغ ــ أحمد خميس) ٠

● كما نلاحظ ظاهرة التسلسل أو التتابع الزمنى من مثــل «لكن الرجــل الذى تجـــرأ واستزرع ثــلاثة قراريط عبــاد الشمس عاد فاستزرع سبعة ، وفى خلال تسعين يوما امتلك محصولا من اللب» ٠

● وتتولد عن هذه الظاهرة ظاهرة جديدة هى التصعيد فى الكيف من البسيط الى المعقد ومن الجزء الى الكل ٠٠ نحن مثلا نجد فى عباد الشمس بعد نجاح زراعته على المستوى الفردى حيث «تتحول وبسرعة الى بذور تحمل للمــدن المجــاورة ويعــود زارعــوها منتفخى الأوداج يحملون اللحــوم والعيش المصرى والبرتقــال والشيت والطرح والمناديل ثم نقودا ٠٠ نقود فى جيوبهم ومحافظهم وتحت وسائدهم» ٠

هذه الظواهر الأربع ــ التراكم والتكرار والتسلسل والتصعيد ــ تبدو فى جميع أجزاء الخماسية وأشك أن الكاتب قد تعمد كتابتها على

هــذا النحو بالتحــديد ، لكنى لاأشك فى أنه كان يصر على تقديم عالمه الخاص بطريقة خاصة وهذا الأسلوب هو مايسميه علمــاء الدراسات الشعبية بالمنهج البنائى فى الحكاية الشعبية الذى أرسى دعائمه فى القرن العشرين كل من ليفى شتراوس وجورج بروب ٠٠ان حكايات مستجاب فى خماســيته تقترب كثيرا من أشــكال التعبير الشعبى ومثلها المصرى نجده فى حكاية (الديك أبو الديوك) وملخصها آن ديكا عثر على حبةذرة أثناء (نكشه) فى كوم قش فطار بها حتى وصل الى امرأة (تغربل) الحبوب فبادلها الحبــة بكوز ذرة حمله وطار حتى وصل الى امرأة (تطحن) الذرة فبادلها الكوز بكيلة دقيــق حملها وطار حتى وصــل الى امــرأة (تخبز) العيش فبادلها الدقيق بصف عيش ثم بادل صف العيش بحمل بصل ثم بادل حمل البصل بجاموسة ، ثم بادل الجاموسة بعــروسة ٠٠ وقبــل كل مبادلة كان الديك يكرر عبارة «لا ٠٠ ماتعرفيش ان أنا

الديك أبو الديوك ·· أنكش فى الكوم ألاقى حبة ذرة وحبـة الذرة بكوز درة» ثم فى المرة التالية يكرر العبارةالسابقة مضيفا اليها «وكوز الدرة بكيلة دقيق» الخ · وتختصر هذه الحكاية عـدديا الى ١+٢ ، ١+٢+٣ ، ١+٢+٣+٤ ، ١+٢+٣+٤+٥ الخ ·

● ان محمد مستجاب هـو الكاتب الجديد الذى أمكنه أن يربطنا فنيا وببساطة بالتراث الشعبى ليس بنقله لنا وانما باسـتخدام بنائه المعمارى وربما كان هذا هوسر المغناطيس الذى يجذبنا دائما اليه ، مع ملاحظة بعده الى حـد كبير عن فكرة (الحـدوتة) المتعـارف عليها · وهذا ·· الى جانب الأصالة وارتباط مستجاب بفـكرة الأرض الأم (بالصـعيد والوادى ـ بالعادات والتقاليد بالقتـل والجنس بالصـبر والسخرية بالألم والحب ، بالحيوانات والنباتات، بفكرة البطل العام) هو مايجعل مستجاب كاتبا شعبيا مبشرا بمرحلة جديدة من مراحل الابداع القصصى ·

(١) عبد الرحمن أبو عوف مجلة الهلال نوفمبر ١٩٧٨ ·

فؤاد قنديل
و
عقدة النساء *

تهدف القصة القصيرة المعاصرة الى تشكيل الواقع كغيرها من الفنـــون عن طـــريق ابراز صورة لقطاع أو شريحـــة أو موقف من الواقع لا عن طريق الأحـــداث والشـــخصيات كما فى الرواية ، ومن هنا تكون اللغـــة الموحية عمادا رئيسيا فى تسجيل حركة القصة وتكون القصة أقرب الألوان النثرية الى لغة الشعر التى تقوم – أول ماتقوم – على خلق الصـــورة الشـــعرية باستخدام الفنان للغة الرامزة ٠

فالقصة القصيرة ليست اختصارا للرواية، انما هى ، لوحة صورية مشحونة تقدم مايقدمه الشعر ، ونلاحظ اليوم أن اللغتين تقتربان الى

(★) مجموعة قصصية طبعت على نفقة الكاتب سنة ١٩٨١ ٠

حد كبير عن طـريق القصـة القصـيرة ، وحتى الفارق الشكلى الذى كان يفرق الشعر عن النثر وهـو الموسـيقى يـكاد يختفى عنـد بعض القصاصين المجيدين كعبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر وغيرهما كما اختفى عند شعراء النثر من قبل . ومما لاشك فيـه أن تطـور العقل المبدع واستفادته من منجزات الأصيل فى التراث وفى العصر هو الذى قـرب المسـافة بين كافة الفنون البشرية وهو فى نفس الوقت القادر على أن يحيط كلا منها بأنسـجة سـحرية تحـدده وتحافظ على جـوهره .. ان شـمولية النظر الفكرى والعلمى التى يحاول الكتـاب الجادون تمثلها واستيعابها هى وحـدها التى تدفع الى التقدم بل والى التألق أيضا .

وفؤاد قنديل من كتابنا الشبان الجـادين يتبـدى ذلك من مجمـوعته القصصـية الأولى (عقدة النساء) .

وأول مايلفت فى هذه المجموعة أننا أمـام فنان شاب يقدم رؤيته لواقعنا من خلال أدوات

فنية قادرة على (تشكيل) هـذه الرؤية ومنهـا اعتماده على التراث العربى فى لغته الفصـحى وفى لغته العامية يخرجه فى ثوب قصصى نسيجه من لغة القرآن والشعر والمثل الشعبى والنادرة والعـادات والتقـاليد المصرية (فى القـرية والمدينة) كما يشـارك فى صـوغها وتشكيلها ما استوعبه من ثقافة العصر (فى الفلسفة وعلم النفس والسياسة وغيرها) وما تقـدم الفنون العالمية من جديد لعالم الفن ٠

تضم هذه المجموعة ثمـانى قصص يتردد زمن تأليفها فى السنوات العشر الأخـيرة ومن ثم فانها تصلح ـ شريحـة لتقييم ماوصل اليه مستوى القصة القصيرة الشابة فى مصر ، لدى أحد كتابها الشبان ٠٠

ومن القصة الأولى (أمنا الغولة سنة ١٩٧٢ التى نالت جـائزة نادى القصـة الأولى سـنة ١٩٧٣) نجدنا فى الداخل تمامامن عالم الراوى ـ المتكلم ـ فى ماضيه وحاضره ومستقبله فى لحظة واحدة من لحظات وعيه ٠٠ تتحرك الأفعال

الدالة على الزمن بأجنحته المتعددة يشملها نوع من التناسب من خلاله ندرك أننا مع فتاة عاملة من أسرة تحتل الأم فيها المكانة الأولى ، ندرك ذلك من لغة الكاتب الموحية (لا التقريرية) فنحن أمام امرأة من مصر يدفعهاحبها وحنانها الى كبت رغبات أبنائها وبناتها فى الخروج من عالمها ومنعهم من التحرر ٠

« تثبت أمى عينها على الباب ، وحين أدق تهب من مجلسها لتفتح لى وتنشب نظراتها فى وجهى ، هل فيه أى تغير ؟ هل نظراتى ثابتة أم وجلة ؟ هل فى وجهى أثر للزينة ؟ هل خدودى حمراء ؟ واذا كانت حمراء فلاشك أنى خجلة من سلوك شائن لايرضيها ٠٠ وقبل ذلك تنظر بعين رجل الشرطة المتأكد من جريمة المجرم ولكنه يبحث عنوسيلة يوقعه بها» ص ٤ ،ويكون المبرر والطبيعى أن تعاقب الأم أولادها اذا خمنت مجرد تخمين ارتكاب أحدهم مايشين بالضرب المبرح ، ويكون من الطبيعى أيضا أن تنتهى (العلقة) بتصلب أعضاء الأم واصفرار

وجهها وتصبب عرقها كالسـيل ، والتمدد على الأرض وتجمع الأسرة حولها ويكون المضروب منها ، أليس هو السبب فيما حدث لأمنا «ويكون تصرف الجميع طبيعيا ، فالجدة تستخدم ماحفظت من رقى وتعاويذ ، والأب يسـتخدم مايجـد من كولونيا وماء وبصـل لافاقتها ، ويقف الأولاد ومنهم المجنى عليه ــ الجانى ــ فى خوف وترقب، ثم ينقلنا الكاتب الى الأم فى حالة ثانية فنراها جامعة لمتناقضات شتى (طعامها قليل وشرابها نادر ، بكاؤها سريع وآمـده قصير لكن ضحكها كثير ، حية تسب وتلعن طول النهار وبعد دقائق تبتسم وتتحرك فى كل مكان بالشقة الكبيرة ، تخدم أولادها وأمها وزوجها فى اخلاص وأمانة جديرين بالدهشة ، ولارتباط الأسرة بهذه الأم ــ وهى أم معظمنا بلا شك ــ يتردد الفرد قبل أى فعل ، فاذا تجرأ ــ حتىوهو بعيد ــ لارتكاب فعل بارادته رأيناها تسد أمامه الفضاء وتحل فى صـورة كل امـرأة تعبر الطـريق وتغطى

الزحام و نحن نتعرف على هذه الأم من خـلال شخصية البنت المحافظة كأمها ٠

والتى تخفى مـراهقتها وأحـلامها ٠٠ وتربطها القيود عن الاندفاع جهـة الحب ، بل انهـا اذا تحـركت فى اتجـاه الحلم استيقظت سريعة وعادت الى بطن الأم ، ولكن هذا النموذج الذى قدمه الكاتب لمتعلمة مصرية تشارك الرجل العمل هل سيبقى كثيرا فى الواقع ؟

ان الكاتب يدرك الامكانيات الفـذة التى يتيحها تيار التداعى للقصة مما يعطيه للغة من خلال تفاعل كافة عـلاقاتها مع تمثيل اللحظـة ـ الشخصية ـ عندما تتحـدث عن نفسـها أو تقديم الحركة فى (الزمن الممتد) أو من تقـديم القصصية من زواياها المتعـددة ، سـواء فى يتحدث معهـا أو عنها وهى غائبـة (استخدام ضمائر المتكلم والمخـاطب والغـائب فى لحظة واحدة ٠

و (أمنا الغولة) قصة جيدة وتستحق الفوز بأكثر من جائزة لولا ما نلاحظـه من تدخـل

الكاتب بالجمل الاعتراضية الكثيرة أو بتحميل الشخصية مايحمله هو من قرآنيات وأفكار ـ ان هذا التدخل بلاشك يعوق سير التدفق ، الخط السحرى الذى يشدنا الى آعمق الأعماق · وهذه جملة على سبيل المثال لايمكن أن نتصور ورودها على ذهن مثل هذا النموذج للبنت التى صورتها القصة «فآوثقونى وثاقا آبديا يجرى الدم فى عروق الثلج» ص ٧٠ ·

يستمر الكاتب فى القصة الثانية (كان وهما) التى كتبها سنة ١٩٦٩ ، فى استخدام المونولوج الداخلى الذى سمح بتقديم كافة مايدور بداخل الذات ولكن هذه القصة توضح أن الكاتب لم يكن بمستوى الجودة التى لاحظناها فى القصة السابقة ، وربما كان ذلك راجعا الى عدم فهمه لسيكولوجية النماذج التى قدمها حيث نجد الرجل (الراوى) مر اهقا رومانسيا والمرأة (وداد) شخصية متناقضة السلوك ، فبينما هى تحبه بكل عواطفها نجدها تتخلى عنه فى طرفة عين ، ورغم ذلك فحبيبها (الهيمان) يصر حتى

آخر قطرة من القصة أن يـراها مثـالا للكمال المطلق جسديا وعقليا ،وهو بلا شخصية (رجل) مريض عقليا والا فكيف ينظر الى الشعر على أنه رفيق للمراهقة وكيف يصاب بالعشى الليلى فلايميز بين امرأته وبين «شاب أطال شعره على الموضة» وحتى عندما يتحقق من الشاب يقول لنفسه «غريبة شكلها تمام» !! ص ٤٣ .

● يلجأ الكاتب فى القصة الثالثة (طعم اللحـم سـنة ١٩٧١) الى التقسـيم المقطعى وفى مقطعين يقدم الكاتب مايدور داخل (طفل فقير) من رغبة حادة فى اللحم الذى لايطفىء جوعه سواه ، ونظل معه فى جو من البهجة الأليمة تضيفه على القصة حركة اللغة التى تمضى فى المقطع الأول سريعة متدفقة بلا انقطاع (يدل على الفعل المضارع المستمر فى المقطع كله) بل هى رغبة دائمـة وخالدة وأزلية بدأت مع مولد هذا الفقير صاحب الفم الـ (واسع كحلق الفرن الذى تحشـوه أمى بكيزان الذرة لتحميصها ، فيسع أردبا أو يزيد) ص ٥٠ ، ونكتشف بهدوء

أن هــذا الطفل نمط فقط لأسرته كلهــا التى لا ترى اللحــم الا فى المناســبات وحيث يقيم (الحاج ذكرى) الذى يعمل والد الفتى أخيرا عنده (وليمة) فالجــوع الى اللحــم وراثى فى الأسرة ويستمر التدفق فلا نعرف الجائع هل هو الأب أو الابن أو الأم ، أو اننا نحن الجائعون ؟

وتتواءم حركة (الفعل الدرامى) مع الموقف حيث تتباطأ فى المقطع الثانى خطــوات القصة ــ لأننا فى المــاضى ــ نســبيا مع الأسرة التى تستعد لأكلة لحم بعد ثلاثة أسابيع من آخر مرة رأت فيها اللحم ، نلاحظ هنا أن الكاتب يجيد التعبير عن اللحظة (الممطوطة) باللغة التى تخدم لحظة الملل والتباطؤ فى انتظار اللحم « أصعد ببطنى وصــدرى فوق الزير ، أرفــع الغطاء الخشبى ، أغمس رأسى فى فراغ الزير المظلم ، يطل وجهى أمامى فى بقعة بيضاء ، والماء فى القاع يعكس فتحــة الزير ·· وجهى ، بدون ملامح محددة الخ» ص ٦٣ ·

ومن الملامح الجمالية لهذه القصة أن الكاتب

يقدم (بيئته) بدقة : «طبق اللفت المخلل تحضره وتذهب ، تعـود بالخبز ثم تذهب ، كوز الماء ، ورقة فيها ملح وشطة وقرنين فلفل ، عـودين جرجير . طبق فيه جبن قديم فى العمر وقديم فى الطبق ، يتقافز منه الدود الأبيض الكبير ، بعض أعـواد السريس الذابلة ٠٠ الـخ » ٠٠ ص ٦٣ ٠

ان (أنسنة الأشياء) باعطائها دور الفاعل ــ المبتدأ ــ يعطى هنا دلالة هامة على أن الأشياء فى هذه البيئة الفقيرة لها تأثير البشر وهو سلاح فنى جيـد أجـاد كاتبنـا اسـتخدامه ٠ ولكن تدخـل الكاتب فى السـياق القصصى يسـلبه بلا أدنى شك كما كبيرا من روعته هل يعقل أن ترد صـورة «لايعرف الشـوق الا من يكابده» ص ٥٣ ٠٠ على عقـل طفل قـروى لم يتجاوز السنوات الثمانى ؟ ومثل هـذه الصورة كثير ولكنها أقل من صور تدخله على سياق القصتين الأولى والثانية ٠

● مع القصة الرابعـة (أرجـو آلا يدوم

الظلام) سنة ١٩٦٧ ٠ نعيش مع أعماق جندى مصرى عائد مع هزيمة يونيو من الجبهة حيث «الأفكار تدور فى ذهنى حصاد أيام وان كانت قليلة لكنى أحصيها بالثانية ، بعيون مفتوحة بعروق يقفز فيهـا الدم ٠٠ ذراعى طـويلة ، الحديد فى يدى جزء من ذراعى وأحس بأكتافى أعلى من رأسى أراها بعينى ممتدة الى جانبى ، عريضة قوية صلدة» ص ٧٣ ٠ ويظل فى قطار العودة الى بلدته (بنها) يستحضر كل شىء من معارك نابليون فى مصر ثم هزيمته فى ووترلو الى فريزر وهزيمته فى رشيد ، الى انكسار سنة ١٩٦٧ ، وفى أسـلوب متقاطع متـداخل سريع بطىء فى آن واحد نجد أن القطار «يهتز كبطن رجل بدين يحملها أمامه عبئا ثقيلا ويحاول أن يجرى» ص ٧٥ ٠

والمرأة فى هذه القصة واقعية ــ وليست هشة كوداد فى القصة الثانية ــ انها امرأة تصر وتدفـع رجلهـا الى أن يكون أحسن الرجـال وتتبدى استفادة الكاتب من التاريخ ومن لغة

الفن معا حينما يربط بين الضفدعة التى قتلت الأفعى وبين آهالى رشـيد الذين هـزموا حملة انجلترا على مصر (١٧٠٨) • وعندما ربط بين خطوات حبيبته الواثقة المتزنة وبين «القـائد يسير فى طابور عسكرى» •

كما أن استخدام الكاتب الواعى للاوعى فى هذه القصة سمح للغة بآن تسيل فى اتجاهات متعددة (التاريخ بطوله واللحظة بعمقها) والمكان (الجبهة ــ القطـار ــ المدينة ــ المنزل) والحب (الوطن ــ الحبيبة) فتتبدى من تفاعل كل هذه العناصر (المتبادلة) درامية نابضة تنمو بحركة الفعل المنطلقة نحو (المستقبل) ــ الضوء ــ الذى ننتظره جميعا •

ان هذه القصة رغم قدمها النسبى (سـنة ١٩٦٧) دفعت الينا بكاتب فارس يحمل (قلمه) ــ كما حمل مدفعه ــ فى المعركة فيفعل بالقلم وهو المطلوب دائما ــ أكثر مما يفعل المدفع •• وبها انضم فؤاد قنديل الى قائمة القلة النـادرة

التى عبرت عن موقف النكسة بالفن بعيدا عن المباشرة أو السرد الاخبارى ٠

● وفى قصة (ليلة فوق السطوح صورة رومانسية) سنة (١٩٧٠) ٠ نكتشف أن العنوان الفرعى للقصة ماهو الا خدعة من الكاتب ، فلسنا أمام عالمخيالى مغرق فى الذاتية بل نحن فى عالمنا القريب المعاش مع رجل أنانى متغطرس وامرآة واعية تمضى بثقافتها فى تهذيبه مستعينة بما تملكه الانثى من سلاح اثارة الغيرة فى الرجل (حيث تكرر آمام رجلها اسم ساكن الدور الثانى آكثر من مرة) ورغم أننا لانكتشف أن بطلى القصة قط وقطة الا بعد أربع صفحات الا آن الكشف لايكون مفاجئا لأن الكاتب قد آجاد التقاط رمزه كما آجاد توظيفه « لم تحاول آن تترفع عما فيك من الحيوانية ما أقربك الى الانسان» وفى القصة نجد القطة بذكائها تقتل الثعبان كما قتلته الضفدعة فى «طعم اللحم» من قبل ٠

● غير أن اللافت هو أن الكاتب حين يعتمد على صياغة (توراتية) يكون متناسبا مع الموقف بعكس استخدامه للقرآن فى القصة الأولى ·

« — اغمس عينيك فى عينى ·· املأ نظراتك منى ·· آنعشنى بطلعتك ·· يبدو أنك لاتعرف سحر عيونى ·· الخ» ص ٨٨ ·

●فى القصة السادسة (العلم سنة ١٩٧٣) كما سنرى فى القصة الأخيرة — سنجدنا فجأة هابطين للأسف من مستوى يقرب من القمة فى الجودة القصصية الى مستوى يقرب من الانتكاسة فى مسيرة هذا الكاتب ، حيث يعتمد هنا — على عكس معظم قصص المجموعة التى تعرضنا لها — على المفاجأة والصدفة والأفعال غير المبررة ، فبسرعة عجيبة يتحول النموذج من الجهل والتعصب الأعمى للتقاليد الى التعقل والفهم الكامل للواقع لا لشىء الا لأنه وقف على النيل ، ومن موقف الضد لأخته التى قبلت خطيبها الجندى المصاب الى موقف المتعاطف بلا حدود معها ومع خطيبها ··

ولايمكن أن يستيقظ الوطن مفاجئا فى انسان ٠٠ ربما كان التسرع والعجلة هو مادفع الى أن تكون سلبيات هذه القصة والقصة الأخيرة على حساب عناصر الاجادة منها ولننتقل الآن الى الأخيرة متخطين السابعة ففى (وداعا للخوف) سنة ١٩٧٧ لانجد الا حشدا من الشعارات والخطب والعبارات فما يلبث البطل أن يتحول، الى معتوه يصرخ فى الشارع كلنا سنقول لك ـ والقصد رئيس الجمهورية ـ نحن معك ٠٠ وداعا للخوف ٠

ثم يكون طبيعيا أن تأتى الخاتمة النثرية فى الكتاب امتدادا لهذه الصرخات وبنفس الأسلوب الشعارى التقريرى ٠ الذى يمكن أن يعطى بكل الأسف مؤشرات خطيرة عن كاتب بدأ وفى أحلك اللحظات فى الواقع سنة ١٩٦٧، واعيا وناضجا وقريبا من القصة ٠

● نأتى الآن ـ الى «عقدة النساء» سنة ١٩٧٦ ، والتى أخذت المجموعة اسمها لنجدنا أمام شريحة من واقعنا لاتختلف عن الشرائح

السابقة حيث تسيطر المرآة على الواقع ، بينما الرجــل يتراجع الى الوراء ، وتحــاول الآم آن تشرب بناتها سم السيطرة ، غير آن الكاتب هنا يبتعد عن تدفقــه الفنى ، الذى لاحظنــاه فى القصص الأولى ليلجآ الى السرد التقريرى فيكون الفعل الماضى سيد الأفعــال ويكون المتكلم هــو المســيطر ـ فى الوقت الذى كان ينبغى عليــه الاختفاء فيه ـ كما يطل الكاتب هنا لا بأنفه بل معظم آجزاء جســمه «اذن المسألة عنــدهن أكثر من طبع ٠٠ انها عقدة النساء تولدت مع العصر الحديث بعــد آن تخلصوا من ســيطرة الرجـــال « الصــحيح تخلصن » ص ١١٤ ٠ المتكلم فى هذه القصة مثله فى القصة الأولى مع الفارق فى الاستخدام التكنيكى للغــة ـ هش وذو شخصية ضعيفة ولا يملك من آمــر نفسه شيئا فهو يطلب من أمه التوسط لدى أبيه حتى يجعل زيارته لخطيبته اسبوعية بدلا من أسبوعين ٠ كما ان أباه مثله ضعيف الشخصية حيث نجده يوافق على طلب امرآته ، الكاتب هنا يفــرض

كل شيء على القصة ، الأحداث ،الناس ،السلوك، وهذا النمط القصصى قد تخطته القصة المصرية منذ فترة طويلة والكاتب نفسه قد تجاوزه الى الأجود منذ أكثر من تسع سنوات فى قصته «أرجو ألا يدوم الظلام» التى كتبها سنة ١٩٦٧» .

هل يسمح لى الصديق فؤاد قنديل أن ألفت الى أن هناك بعض الأخطاء النحوية والاملائية جاءت فى هذا السياق الفنى والنامى فى قصصه الخمس الجيدة ؟! آيلا آن يخلص لغته من مثل هذه الشوائب فى أعماله القادمة وسيفعل ذلك فهو يمتلك لغة للقص قادرة على العطاء كما لاحظنا فى الجزء السابق من الدراسة :

(آ) يضع الكاتب ألفا بعد ياء المتكلم المدغومة فى باء المثنى وهذا خطأ مثلا : أمام آذنيا ، تنظر الى شفتيا ص ٤ .

(ب) تنوين الممنوع من الصرف مثل مسامير فقد وردت فى ص ٢٣ «وكان فى يده مساميرا»

وصيغة منتهى الجموع لاتنون فهى (مسامير) .
كما أتى بها منصوبة وهى فى موضع الرفع .

(جـ) اثبات ياء الاسم المنقوص دون أن يكون مضافا أو محلى بأل : مثل لاداعى فى ص ١٧ ، ١١٧ ، ١٢٦ ومثل البحث جارى ص ٨٩ وأنت قاسى ص ١٠٤ ، والصحيح : داع ، جار ، قاس ، كما يرفع المنصوب أو المجرور والعكس مثل : بأن لى عينان ص ٤٦ وهى عينين وأحسست بيداى وقدماى وهى بيدى وقدمى ص ٦٧ ، أغمض عيناى وهى عينى ص ٨٨ .

(هـ) مخالفة النعت للمنعوت مثل : ترتدى ثوبا أبيض قصير وهى قصيرا ص ٤٣ ، انا أسمعه هادئ وهى هادئا ص ٦٠ .

(و) حذف نون المضارع فى حالة الرفع — كثيرا مايكونا — هى يكونان ص ٨٨ وعلى العكس نجده يرفع الفعل المجزوم — اجيبك والصحيح أجبك ص ١٣٢ .

(ز) الخطأ فى كتابة الهمزة فمثلا : ان

ظمأى وهي ظمئي ، لأن الهمزة مكسورة ، ص ٥٤ ، أن أطفأ وهي أطفيء ص ٤٣ مشرأب وهي مشرئب ويبقى صفائه ـ وهي صفاءه ص ٧٧ ٠

(ح) حذف ياء المخاطبة من فعل الأمر ـ هات وهي هاتي ص ١١٨ ٠

(ط) الاتيان بظرف مكان حالة كونه زمانه ـ ما العمل عندئذ وهي حينئذ ص ٩٩ ٠ رفع المنصوب أو المجزوم والعكس مثل : ان أحضر لها في كل مرة شعرا أي ديوان مطبوع وهي أو ديوانا ص ٣٦ ، لاتحمل للحياة هم ولا للعمر اعتبار وهي هما واعتبارا ص ٣٨ ، اننا جميعا فرحين وهي فرحون ص ١٠٠ ، عيناها في عيناي وهي في عيني ص ١٢٣ ، لن يستغل أحدا جماهير الشعب وهي أحد ص ١٢٤ ، لا أجد لها متنفس وهي متنفسا ص ١٢٩ لاتخشى شيئا وهي لاتخش ص ١٢٣ ٠

وفي نهاية هذه الدراسة لمجموعة فؤاد قنديل الأولى أقول : اذا كانت نسبة القصص

الجيدة فى المجموعة ٥ : ٨ فمعنى هذا أننا مع
أحـد كتابنـا الشـباب الجادين الذين تحملهم
أرضـنا الطيبة ـ فى بنها ـ بين ماتحمـل من
ثمار يانعة وانهم وهو منهم ـ لقادرون بالمحاولة
العلمية الجادة والدءوب ـ على النجاح : لايعوقهم
ماقد تقع فيه التجارب من أخطاء ـ قد تكون
ظروف الواقع العـام والخـاص الذى تفرضه
أجهزة النشر والحياة الثقافية الواهنة ـ أكثر
مما تفرضه قدراتهم كأدباء أهم أسبابه ـ أقول
انهم ـ وهو منهم ـ لقادرون على وضع الثوب
الجميل على جسد العروس المتجددة ، مصر بما
سيبدعون من أدب جيد .

محمد الشريف
بين
الفقر والفكر والانتماء *

● محمد الشريف واحد من جيل السبعينيات قرأنا أول مجموعاته (ثلاث صور ممزقة) سنة ١٩٧٠ ، ثم المجموعة التى ساهم فيها مع كتاب آخرين (زائر المساء) سنة ١٩٧٢ ، نقرأ له بين آونة وأخرى قصصه القليلة على صفحات الثقافة الشهرية والأسبوعية والقصة وبعض مجلات الدول العربية والذى – وهذا ليس غريبا بعد المقدمة السابقة – لايعرف عنه الكثيرون شيئا حتى الآن مما يجعلنى أركز عليه كواحد من كتاب القصة الجدد ٠

● ينطلق الشريف فى قصصه من محاور ثلاثة :

(★) تعتمد الدراسة على القصص التى لم تطبع فى كتاب بعد ٠

١ ـ الفقر ٠
٢ ـ الفكر ٠
٣ ـ اللا انتماء ٠

وهى المحاور التى تحرك معظم كتاب السبعينيات ٠

وربما كان من التعسف أن نحاول فصل كل محور عن غيره ، فلسنا فى مجال التعليم ـ وهو المبرر الوحيد لهذا الفصل ـ فالثالوث (الفقر والفكر واللا انتماء) يتمثل متفاعلا مع جزئياته فى كل مايبدعه الكاتب الشاب حتى الآن ٠

● فى قصته (الغجرية) نجد البطل محروما من كل شىء يتجسم ذلك فى الحرمان (الجنسى) الناجم أساسا عن (الفقر) فيجعله يتصور كل ماتتنبأ به (الغجرية) صدقا ، حتى ولو خالف خصائصه ، ثم تجعله يخرج من وقفته الساكنة الى (موقف) ديناميكى ، تدفعه الى (قتل) الاشباع الوحيد الذى مثلته الغجرية له (اللا انتماء) ٠

« وضعت يدها بين طيات ملابسها ٠٠ كانت عيناى ترقبان كل حركاتها ٠٠ ظهرت تحت أناملها فجوة عميقة لقناة تخترق صدرها الذى لم آتبين معالمه وددت لو آمزق قبة ثوبها الأسود لأتمتع بجسدها البض ٠٠ آه ٠٠ نهداها اللذان يشبهان هرمين يتصارعان على ردم القناة التى أريد أن أدفن وجهى فيها لأنسى أحزانى) .

● فى (أغنية قديمة لزرياب المتشرد) . نجد البطل فى نفس المجلس المختار للكاتب (المقهى) ينتظر كعادته (صديقته ٠٠ زوجته ٠٠ عشيقته ٠٠ لا أحد يعرف ٠٠ لكنه من رواد المقهى المنتمين ـ الانتماء هنا للمقهى ـ يشرب أنواع الخمور المختلفة وينتظر بين لحظة وأخرى تلك التى لم تأت اليه بعد) وفى يده قصته الأخيرة التى لم تكتمل (الفكر) وهو هنا (صابر صابرين) الكاتب المغمور الذى أثقلته همومه القديمة ومشاكل الحرب المعاشة فلم يعد يستطيع تذكر الماضى فيتذرع بعقارات تقوية الذاكرة وبالمنبهات والخمر بل وبالبوظة . وفى

حانة (البوظة) يتعرف على فنان أسباني جاء لنيل درجة الدكتوراه (من جامعة الأغنية المصرية) فيطلب منه المستشرق تأليف بعض الأغانى لفنان مشهور تعهد بأن يتولى اجازتها لدى لجان النصوص فى جميع محطات الاذاعات الأجنبية وأن يجعل منه كاتبا عالميا ٠ يتجول مع أحد أصدقائه فى المدينة رغم الظلام وحظر التجول فتهتز يده ، أو يوقفهما (حراس المدينة) لتسقط أوراق القصة التى لم تكتمل بعد ٠ (حراس المدينة) يتعقبون الأوراق على امتداد الطريق يجمعونها على نور المصابيح اليدوية ٠٠ رائحة النبيذ تفوح منها : ظلال الكلمات على الأرض، النقط والفواصل وعلامات الاستفهام تضىء مابين السطور ٠٠ الحراس يقتربون منهما ٠٠ يجمعون الأوراق قبل حلول الضوء) ٠

هنا يبدو الكاتب كزرياب المتشرد الذى لم يجعله بطلا لقصته ، ولو أنه لو فعل لكان الإسقاط أكثر معط للجودة الفنية بل انه رغم

تمكنــه من أدواته القصصية قد أفلت الزمام فلم يستطع حتى التركيز على صديقه المستشرق الأندلسى الذى جاء معه بعطر زرياب القديم الى أرض المعـارك المشرقية التى أحـالت مثقفيها المعاصرين الى متشردين (لا منتمين) ٠

● (فى نصال الخناصر) تجربة جديدة فى التشـكيل وان كانت تختلط بـروح الـكاتب المتمردة الساخرة ، حيث نجده تماما بل نجده مكتملا فنيا الى حد بعيد حينما يستخدم العامية فى السرد وان كنا نعيب عليه عدم التوفيق فى التفرقة بين حواره وسرده ٠ فالقصة نهر شعبى مندفع يمثل صوتا واحدا رغم تعـدد شخوصه ، وربما التمسنا له العذر اذ هى أولى محـاولاته فى هذا الاتجاه الذى نأمل أن يكرر المحـاولة فيه وسـيكون أكثر توفيقا ــ بلا شـك ــ من قليلين غيره حاولوا نفس المحـاولة وذلك لأنه أكثر منهـم التصـاقا بأرض العـامية منشـأ (الصعيد) ومعاشا (حى بولاق) ٠

«الأمـل فى عيننا من يـوم ماجفت ضرة جاموستنا وكرمشت ‥ كل ماتحاول آمى تلينها ‥ تحلب صديد ‥ الأكل رفضناه ‥ والمرض بيزيد فينا الألم ، يوم بعد يوم السؤال بيكتر ‥ ايه حكاية الجاموسة» نادرا مانجد تصويرا لحالنا ‥ حال بلدنا بعـد نكسة ١٩٦٧ بمثل هذا العمق وبهذا القدر من الوعى ٠

● ورق برشام – فى جلسة (جوزة) حيث يجيد الكاتب التصوير اجـادة تامـة «تساقطت الرءوس بين السـيقان المقرفصـة وأغمضت العيون كالسحاب الذى حجب ضوء القمر الا من صابر وجليلة اللذين أخذا من مسحوق البرشام مايطلى حجرة جرباء» فى هذا الجو تدور القصة وفيه يكون الحوار الذى تعتمد عليه القصـة فى بنائها أقرب الى لغة الشعر وهذا دليل قوى على تمكن الشريف من التجربة وقدرته على التعبير عنها من ثم :

– ولسه ، ولسه ربنا يبعت شوية هوا ٠

– ماتعرفيش الحقيقة ؟

ـ مالوش لزوم ·

ـ وايه لزمته ؟

ـ علشان تعيش ·

ـ فى الوحل والطين ··والليل الطويل ··

ـ كفاية تعيش ·

ـ قلت لك متعرفيش ·

ـ أوعى تتخلى عنها ·

ـ ····

ـ ····

ـ خدوها منك

ـ ملعون أبو الأمير على السلطان ·

ـ والنخاسين

ـ ····

ـ ····

ـ ماحيلتكش حاجه ؟

ـ كلمة حب ·

ـ بتمزق

ـ الكلاب ٠
ـ دول غدارين ٠
ـ طبعهم ٠
ـ أخاف عليك ٠

ربما كانت لغة الشعر هى أقصر الطريق وأعمقها فى التعبير عن النفس وفى حالة الغيبوبة يكون الشعر أقرب الى الواقع من لغة الواقع المباشرة ٠٠ وهو ماتمكن منه الشريف لقدرته على (التمثل) ولقربه منه بحكم (فقره ولا انتمائيته وثقافته) ٠

● فى (أعياد الحصاد الحزينة) يعود الكاتب الى منابعه الأولى (فرشوط) حيث تكون العاصمة عند أهلها (أشياء لم ترها عين ولم تخطر على قلب بشر) فى هذا الجو نشأ الكاتب وفيه بالتالى نشأ (يوسف) بطل قصته الذى «اشتهر بين الجميع بخفة دمه ، وكلماته اللاذعة ، يعلق على كل حركة ٠٠ يقرأ الجرايد ٠٠ يشرح لمن حوله سارحا بفكره الى حلم بعيد ٠٠ ب٠ب٠ بعد السماء عن الأرض» ٠

وكل هذه مؤهلات العبور الى (السماء) ـ الجنة ـ القاهرة ـ التى يفرض الفقر والجهل بينه وبينها حصارا رهيبا ـ تمردت روحه عليه فرفضه باصرار ٠٠ ورفض كل مايسند اليه من عمل بالقرية ٠

وكانت ورقة التجنيد الاجبارى ورقة الخلاص من هذا العالم (الفقر المادى والفكرى) الى العالم الجديد الذى يتمناه ٠٠

الى هنا تنتهى القصة كعمل فنى ولكن الكاتب يأبى الا أن يستهلكنا فى مونولوج طويل لأم (يوسف) ـ وهى فى الحقيقة أمه ـ فنحس وكأننا وقعنا فى فخ نصبه لنا الشريف يحكى فيه شريحة من ذكرياته ٠٠ لقد نجح أولا فى جذبنا الى (فنه) لكنه فشل أخيرا اذ قدم لنا (خواطره) وفرق كبير بين الموقفين ٠

● فى (أغنية من سيناء) نجد وصفا سيمتريا ساكنا لمقاتل مصرى يستعد للحرب ثم يحارب مع المحاربين بعد العبور فى معركة

١٩٧٣ ـ وربما كانت المفاجأة والمناسبة هى التى أردت الكاتب ـ كغيره من الكتاب فأبعدته كثيرا عن عالم الفن وأحالته الى مراسل صحفى عسكرى ، يؤكد ذلك آن القصة كتبت ونشرت ابـان المعـركة فى ديسـمبر ١٩٧٣ (ملحق الثقافة) ٠

● فى (الواقع والحلم والرغبة) ماذا يحدث للقـرية المصرية عنـدما يتم (الكسوف الكلى) للشمس ؟؟٠

موضوع لصـيق بالكاتب كفـلاح مصرى تملؤه التقاليد وتحركه ـ لا شعوريا ـ بالعقائد القديمة ، رغم ثقافته ، انها رغم كل شىء هى التى تجعـله ـ ميتافيزيقيا ـ يقبـل الواقـع (المدينة) رغم كراهيته لزيوفه ورغم تمرده عليه ٠٠

(حلمى ربيته٠٠ لربى اشتكيته) ٠ وبينما كل القرية تشترك فى حل أزمة الشمس بالصلاة والدعاء ، بالخـوف والرجـاء يجلس فى البر

الثانى (البشلاوى) – أحد الاقطاعيين – على مقعد فاخر أمام قصره المشيد ويخـرج حافظته المتخمة فيناول ابنه بعض الأوراق المالية • يحرك ذلك آلام القـرية (فرج) المكبـوتة منـذ آلاف السنين ، فينطلق حاملا بندقيته طالبا ثأرا قديما لابنه عند هذا الـ (بشلاوى) •

وفى الطريق اليه تكون أغنيات المداحين عالية «وحق العرش واللوح واللى بلعه الحوت» «نارك فى قلبى تلتهب للموت» وينتصر فـرج (القرية) ويأخذ بتاره القـديم – هنـا نحس بالـكاتب قادرا ، أليس يعيش عـالمه الحقيقى (الفقر والثورة) يعطيه المثـل الشعبى والموال والحدوتة والمعتقد القديم قدرات ثرية تغـذى أعماله فتدفعها الى الأمام الى عالم (الانتماء) الذى ضل الطريق كثيرا اليه ؟•

● (اجازة العبور) هى قصة ثانية فى حرب

١٩٧٣ لكنها ليست كأغنية من سيناء ٠٠ فنحن هنا أمام قصة بالفعل ٠٠ اذ يبعد الكاتب عن جو المناسبة التى اضطرته الى كتابة الأولى فبعد مضى عام على الأولى وبعد آن استوعب الكاتب حقيقة ماحدث بالضبط منذ عام ، تستشعر فى قصته الثانية ديناميكية الحرب الفنية لاسيمترية المناسبة ٠ «واستقر الصدى فى قلب مئذنة تهتك هيكلها من شظايا الطلقات على المدينة المحتلة» ٠ «القوات تنفرج كالفرجار تطوق كل الأشياء» «تدفقت أنهار الدم فوق جلد الأم العطشى منذ الليالى العجاف» «اقتل الخوف قبل أن يقتلك ٠٠ اعبر الوادى على جناح الظلام» ٠

ولأختم دراستى بآخر ماقرأته لمحمد الشريف : ــ اقتل الخوف قبل أن يقتلك ٠٠ أعبر الوادى على جناح (النور) ٠

مصطفى عبد الوهاب
و
أحزان عبد الجليل أفندى*

بالرغم من أن «مصطفى عبد الوهاب» ـ كانسان ·· يعيش الواقع بحدة ، ويعانيه بشراسة ، ويواجهه ببسالة ، الا أنه ـ كفنان ـ من خلال أولى مجموعاته القصصية هذه ، يبدو مناقضا الى حد كبير ، حيث يغلب ـ فى تشكيله للواقع ـ آخذه للظواهر الواقعية من خارجها ، وتعامله مع البشر كآلات ـ خيرة أو شريرة ـ لهذا فان تصرفاتها تغلب فيها المفاجأة والصدفة ، والكاتب يساعدها على اثارة الاضحاك أو السخط ، وهذه الرؤية تؤدى بالنماذج الى نهايات حكم عليها بها من البداية ، وهى غالبا الفشل فى مواجهة الواقع ·

* مجموعة قصصية طبعها الكاتب على نفقته الخاصة سنة ١٩٨١ ·

● صحيح أن اختيـــار الكاتب لشخصياته من بين الأغلبية الكادحة ـ الفقـــراء ـ يعنى اهتماما فنيا يوازى اهتماما فكريا بهذه الأغلبية التى ينتمى اليها الكاتب ٠

ان الكاتب ـ وهذا فى حـد ذاته جيد ـ يضع نفسه وامكانياته بدءا فى صف الانسان الصغير فى مصر الذى يجب أن يحصل على حقه الطبيعى فى أن يعيش (كريما ، سيدا) مقابل الجهد العظيم والعرق الغزير الذى يبذله ، فالى أى حد كان تعامل الكاتب مع النماذج الانسانية التى اختارها ٠

أول مايلفت القارىء الى هذا العالم الفنى هو أن معظم النماذج الانســانية فى المجموعة نماذج ضـعيفة ماديا ونفسـيا ولذلك يكون الفشل نهايتها المحتومة ٠

● فالمعلم شعبان فى (السارق والمسروق) يفقـد انسانيته فى زحمـة القطار من أجــل حفاظه على نقوده ٠

● وسالم فى (بطـال) يهـرب من الواقع المشوه ، باللعب (مشوها) فى نفس الدائرة ·

● وأبو المعاطى فى القصة المسماة باسمه، يترحم على الماضى ويتحسر على الحاضر ·

● وعزمى فى (الخوف) يواجه الواقع بالجبن والانسحاب ·وكل من «أبو سريع والولد محمود والكفراوى وعبد الجليل» فى (الألحـان الجميلة المزعجة ، والولد والحلم ، والرجل والمنشار ، وأحزان عبد الجليل أفندى) يكتفون من المواجهة بالبكاء ·

ترى ماهـو السبب وراء هـذه النهايات المصيرية المحبطة ؟

● ربما كان ذلك راجعا الى كون الكاتب يحيـا ـ مايـزال ـ تحت سـطوة القصـة الرومانسية ـ متأثرا بموباسـان أو بتيمور ـ فيظل تحت ربقة العناصر الثلاثة (العـرض ، العقدة ، الحل) ·

● يكون اهتمامه بها كعناصر شكل أكثر من عناصر الموقف ·

● وربما كان هـذا راجعـا الى عـــدم محاولة الكاتب بناء القصـــة الجـديدة ، ركوبا للسهل لأن البناء القديم برتابته آكثر ملاءمة ـ فيما يرى البعض ـ للقصص الجمـاهيرية ، التى تعتمد على الفكرة كأساس ينبغى على الكاتب (توصيله) بغض النظر عن عـوامل الجـدل التى يجب أن تدور فى اللغـة الفنيـة داخـل بنية القصـــة ، متجـاهلا آن البنية القصصية تكون أكثر تماسكا اذا (شكلت) الواقع ـ الجماهيرى ـ فى لغة تشكيل مكثفة متمردة على كلاسـيكية القصة وقوانينها الثابتة ، مهتمة فى المقام الأول بعكس موقف الفنان من الواقع ·

(٢)

يشكل الفنان عالمه تشكيلا جماليا يوازى رؤيته للواقع وموقفه منه ، ولا يظن ظان آن الواقعية الفنية هى نقل الواقع ، لكنها تشكيل

لما اختمر داخل الفنان نتيجة احساسه بما يدور فى الواقع من جدل وما يحــرك عــلاقاته من دوافع ، انه يقــدم رؤية جمالية ، نابعــة عن موقف فكرى وبالتالى فنى ــ فى لغة خاصة تؤكد وتكشف عن هذا الموقف ــ فكيف شكل «مصطفى عبد الوهاب» واقعه فى القصة ؟ لنتناول بعض الفقرات من بين قصص المجمــوعة نحــاول من خلالها تتبع بعض العلاقات البنيوية الفاعلة ٠

وسنرى بعد ذلك الى أى حد ساعدت هذه اللغة فى توضيح رؤية القاص ٠

(أ) فىقصة (السارق والمسروق ص٥٣)، الفقرة من : «آحس بالانتشاء ، وبقدر عظيم من الانتصار ــ الى نهاية القصــة» نلاحظ آن حركة البنية تسير على النحو التالى :

● زمن الفعل = ٧ ماض ٢ مضارع ٠

● حركة الفاعل = ٩ غائب ٠

● حركة الجملة = كل الجمل فعلية نمطية (فعل + فاعل + مفعول) ، تتفاعل هذه العناصر الثلاثة فيما بينها فتقدم قصة تقليدية تعتمد على السرد من راو خارج الأحداث يقدم حكاية رجل بسيط (المعلم شعبان) خلال ركوبه القطار من حلوان الى السيدة فتمتلىء اللغة بالجمل العادية والمباشرة ولا تقدم للدلالة على المستوى الفنى أى جديد ·

● وعلى هذا النحو تسير معظم قصص المجموعة فمثلا فى قصة (الولد والحلم ص ٧٤) مع آن الراوى آحد شخصيات القصة الهامة (محمود) ومع آن هذا أتاح للكاتب فرصة استخدام المونولوج الداخلى فان اللغة تنحرف عن المستوى العادى ولكن بقدر ضئيل لتصير فى النهاية قريبة من بناء القصة التقليدية ، ولنجتزىء الفقرة التالية : التى تبدآ من «اعقل يامحمود واتوزن ·· الى ·· بلاوى» ··

● زمن الفعل = ٦ ماض + ٧ مستقبل منفى (ماض) ·

● حركة الفاعل : ٢ متكلم ،١٢٠ مخاطب، ١١ غائب ٠

● حركة الجملة : الفعلية ٠

لاحظنا هنا أن الكاتب يتقــدم خطوة فى طريق القصة الجديدة حين يزاوج ــ تقريبا ــ فى الزمن ، وحين يبتعد الى حد ما عن ضــمير الغائب فيستخدم معه المتكلم والمخاطب وهــذا يعنى أن الكاتب قد استطاع أن يدرك الجدل الواقعى بين جميع الضمائر الفاعلة فى الواقع وأنه ــ فنيا ــ قد نجح الى حد ما فى عكس هذا الجدل فى القصة ٠

● قصة واحدة فى المجموعة ــ هى أصغرها مقاسا ــ استطاعت أن تشدالانتباه الفنى و توجه بالتالى تذوق الناقد للقاص ولها وجهة جديدة٠ فهذه القصة المكثفة ، المتماسكة ، الواعدة تجعل المرء يستعيد ثقته فى مصــطفى عبد الوهاب ، كفنان يحاول أن يعكس بالقصة تشكيلا جماليا موازيا لكونه انسانا يعيش الواقع ويواجهه ،

ان (علوانى والحجر الاثرى الهـام ص ١١٥) تقدم بنية قصصية جديدة على لغة هذه المجموعة ولنقرأ الخطاب الذى نقشه علوانى بالهيروغليفية على الحجر وأرسله الى مدير مصلحة الآثار ، وهو عبارة عن ثلاثة سطور فقط لنرى الآتى :

● زمن الفعل = ٥ مضارع

● حركة الفاعل = ٢ متكلم ، ١ مخاطب، ٣ غائب ٠

● حركة الجملة = ٢ فعلية ، ٢ اسمية

هنـا اختلاف كبير مـع بنـاء الفقـرتين السابقتين فبينما كان يغلب الماضى على زمنهما نجـد هنـا أن الماضى قـد اختفى تماما ليترك المساحة الزمنية القصصية كلها للحاضر ٠

وبينما كان الفاعل (غائبا) ، فانه فى هذه الجملة يجد من يواجهـه بنفس القوة (المتكلم والمخاطب) ٠

وبالتـالى كان طبيعيا آن تتوازن حـركة

الجملة القصصية بين الفعلية والاسمية ، وهذا يؤكد أن هذه القصة (بنائيا) تجسيم لوعى جديد بدأ الكاتب يوظف من أجله أدوات فنية جديدة اكتسبها بمجاهدة ومعاناة مع فن القصة ٠

والسبب الذى جعل لغة هذه المجموعة تتفاوت بين البناء المألوف للحكاية والبنية الفنية للقصة يرجع ـ فيما أرى ـ الى كون الكاتب فى الأولى ينظر الى الواقع من الخارج فتكون رؤيته للظواهر سطحية فيتعامل مع البشر على أنهم أنماط (آلية تتحرك الى مصيرها المحتم منذ البدء ومن ثم فان الصراع لايكون واقعيا بقدر مايكون (محاكاة) للواقع ٠ هذه الرؤية الرومانسية تحلم بالمثال ولاتسعى بأبطالها لتحقيقه لذلك فان تشكيلها لهذا الواقع (المثال) يكون حلما تحكمه المفاجآت والانتقالات غير المبررة من أجل الاسراع بتحقيق النهاية : ومن ثم فان مواقف الشخصيات تأتى مفتعلة وغير مبررة ٠

أما فى (علوانى) فالقاص – وبالتالى الشخصية القصصية – يعيش الواقع ، ولايحلم بالمثال ومن ثم فان الواقع جدل بين كافة العلاقات ينتهى الى مواقف ونتائج مبررة فنيا ، وتكون الحوادث انسانية وكذلك الشخصيات تكون فاعلة حتى ولو كانت فى اتجاه السلب ، والصراع فى القصة يمثل صراعات الواقع ، وتكون المواقف محددة وجادة ٠

ان (علوانى) تمثل الاتجاه الواقعى الجديد فى رحلة هذا الكاتب الشاب ، فعلوانى – فنيا – انسان عادى فقير ، لايحلم ببالطو وبندقية جديدين وانما يسعى اليهما ويكافح من أجلهما ، فيقوم بارسال الشاوى للادارة طالبا حقه ، فاذا لم يستجب له قام بنقش الشكوى بالهيروغليفية التى تشربها من عمله الطويل فى حراسة الآثار وينقل هذا الحجر بنفسه الى المدير فى العاصمة ، فتهتز الادارة لهذا الحجر وتشكل لجنة فنية لفحصه ٠

ولا أدرى لم لم يكتف الكاتب بهذه التعرية كنهاية لقصته ؟ ولعلها العادة القديمة مازالت تراوده أن يضيف فقرة ينهى بها عالمه .

ان الكاتب بهــذه القصة يضــع قلمه بين أقلام جادة وجيدة فى مجــال الابداع القصصى عنــدنا ولاشك أن مجموعته القــادمة ستحمل بذورا وثمــارا لخطوات أكثر نضــجا تثرى حركته كقاص وتثرى حركتنا القصصية بصفة عامة .

محمد جابر غريب

و

«البحث عن الدف» *

قرأت لكاتب هـذه المجموعة بعض قصصها منشـورة على فترات متباعدة ببعض المجـلات الأدبية ومع أول قصـة قرأتها له أحسست أن السبعينيات تحمل الى جانب ماتحمله من هموم كثيرا من الآمال وكان محمد جابر غريب واحدا من هؤلاء الطـالعين فى القصـة الذين حملوا أنفسهم بمهمة المواصلة الشاقة فاتحين للأمل دروبا قد تعوقها صخور الظلمة ، ولكن مثابرتهم ودأبهم كفيـلان بتنظيف دروبهم مهمـا كانت وعورتها .

وكتاب القصة الجـدد يقفون حائرين على شفا طريقهم المبشر بين شقى رحى ، بين ماانتهت اليه الكلاسيكية وانجـازات الرومانسـية فى

* هذه المجموعة مطبوعة بالماستر على نفقة الكاتب سنة ١٩٨١ .

القصة وبين ماتحاول الواقعية المعاصرة تحقيقه في الميدان ٠

ـ الكلاسيكية التي تجبر فنانيها على النظر الى الاشياء متجاورة متراجعة لا علاقة بينها ولا تتبادل مفرداتها التأثير والتأثر ، يقف الفنان موقف المتفرج لا الشريك ، واصفا جزئيات العالم كما هي ، مجرد جزئيات فقط لاتلتم في بدن العالم الواحد المتفاعل ، والتى أنجزت على مستوى القصة والرواية درجة من درجات المحاكاة كانت مهمة الفن فيها الهاء البشر وتسليتهم وتصبيرهم في مكعبات ثلجية على واقعهم الذى صور لهم في صورة بديعة وجميلة ورائعة لم يبق آمامهمازاء هذه الصورة الا الاقتناع بأن (لم يعد فى الامكان أحسن مما كان) ٠

وبين انجازات الرومانسية العربية في القصة التي وضعت الكاتب في قلب العالم الفنى اذ كان كل شىء فى القصة بخاصة وفى الفن بعامة لاينم عن عالم خاص هو عالم الفنان ٠٠ بؤرة العالم الكبير التى من خلالها يشع

الرخاء والألم فى الوقت نفسه ٠٠ وذلك حيث كانت العلاقة بين الفنـــان والواقع عــلاقة بين ندين ومعــركة بين قطبين ويظـل الرومانسى حائرا مع من يكون فيختار نفسه ونفسه فقط ويفرض لنفسه مكانا فوق البشر فيكون دون أن يدرى مع السلطة وبذلك يعلن نهايته ٠٠

وتهب على أرضنا العربية رياح التغيير فى منتصف القرن فيفيق المبدعون والمفكرون على الحقيقة المرة ويختــار الطــالعون الوقوف فى مكانهم الحقيقى فى قلب العالم باعتباره كلا وهم بعضه باعتبــارهم طليعة متقدمة ـ نوعيــا ـ ومتساوية واقعيا مع الجماهير الكادحة ٠٠

ويكون العالم هو الفن والفن هــو العالم ٠٠ تتجادل العلاقات بين كافة أجزائه المتفاعلة وتتوارى المحــاكاة البغيضـــة بعيدا ويتنازل الفنان عن كبريائه العزيزة أو المقهورة الى حد كبير ويصــير الفن كما يجب أن يكون انعكاسا للواقع لاينقله ولكن بتشــكيله فنيــا بقصــد تنويره ودفعه الى الأمام وتمثل البساطة اللغوية

أداة أساسية فى الفن الجديد مواجهة للجزالة والفخامة فى الكلاسيكية وللرقة والليونة والعذوبة فى الرومانسية ويحاول الكتاب الجدد الافادة من منجزات العصر الفنية فى كل بقعة من بقاع العالم الانسانى الرحب وتساعد الدولة بما قدمت دور النشر (فى منتصف الخمسينيات الى منتصف الستينيات) من ترجمات للأدب العالمى ـ تساعد على توسيع رقعة الانفتاح الحضارى والثقافى أمام الطالعين فيقترب أدبنا ـ أو يكاد ـ من تحقيق طموحاتنا العظيمة فى أن يكون لنا حاضر ثقافى يضىء الطريق لمستقبل أكثر اشراقا وبتأسيس هذا الحاضر ـ فى الجيد منه ـ على مايحمله تراثنا الماضى من جواهر أصيلة وضعت ماضينا فى الطليعة ذات يوم جد بعيد ..

ويكون الطريق أمام كتاب السبعينيات أكثر تمهيدا منه أمام الأجيال السابقة التى حملت عبء البداية الصعبة وتخطتها الى حد بعيد ولكن جيل السبعينيات رغم ذلك ورغم

طموحاته يحتاج الى امكانيات هائلة بدونها لايتحقق مايرجى منه من انجاز ٠

واحدا من هؤلاء يكون «محمد جابر غريب» صاحب هذه المجموعة الصغيرة التى تتكون من سبع قصص قصيرة ، يتضح من قراءتها الأولى أن صاحبها يفتح آفقه وقلمه على أكثر من تجربة فى الكتابة القصصية ويتبدى لأول وهلة آنه يقترب من الاستقرار على أبواب القصة الجديدة مستفيدا من كل انجازات القصص التى حققتها الأجيال السابقة بدءا من محمود طاهر لاشين ويحيى حقى والسحار وغراب وعبد الحليم عبد الله والسباعى. ومحفوظ ومرورا بادريس والشارونى ثم بأصلان والطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وروميش والحمامصى وآحمد الشريف وضياء الشرقاوى ومستجاب ورفقى بدوى وصلاح عبد السيد ومحمد كمال وغيرهم ووقوفا فى نفس الدرجة تقريبا مع مرعى مدكور ويوسف آبوريه ومحمد الشريف وغيرهم من كتاب السبعينيات ٠

● يقــدم الكاتب فى (البحث عن الدفء) موظفــا صــغيرا يعيش ــ مثلنا ــ تحت ضغط الفقر المادى وما يتبعه من الحرمان الجنسى لكنه «من خلال النافذة ــ يرى أشــياء تعلو أوراق الأشجار ذات لون أبيض كأنها نتف القطن» غير أن رؤيتــه لهــذا المســتقبل الحلم تمتــد لترى «الريح تتخللها كأنها تهرىمن الجذور» وحبيبته كهذا الحلم رغم أنها ــ ابنة الجيران ــ بعيدة ·· بعيدة جدا ·· بعد السماء عن البيوت القصيرة فى الحارة الضيقة «ويؤرقه الحلم فاذ أنا أمام الشــتاء واذ أنا نحتــاج مثله الى (دفء الجسد المقرور) كما تحتاج اليه (قطته) التى تشاركه حجرته الصغيرة الحقيرة بينما (صفيحة القمامة تفوح منها الرائحة المزكمة للأنوف) · يستطيع الكاتب باللغة البسيطة أن يحرك أمامنا الأشياء وأن يجعلنا شركاء لها بالفعل (فالقطة ترقد ·· تضم ذيلها بين فخذيها وترقد وصفيحة القمامة مصدر للقرف والسرير الصدىء بالأعمدة وكأنه يشــجب المرآة المشروخــة ، أو يقــلب المكتب

الاعوج) هذه الأفعال المضارعة التى تتبدى فى هذه الفقرة وفى كل القصة يحتل الموضوع الى تشـكيل درامى يجعلنا فى الداخـل فى صميم الداخل ٠

لكن عندما يتدخل الكاتب بمحاولة للتبرير ٠٠ لتبرير حاجة الفرد الى الحنان ٠٠ حنان الأم الذى يحسه فى أم صديقه وحنـان الأخت فى عينى زميلته بالعمل ٠٠ يهتز ايقـاع القصة ويكاد يزلزل عمارتها اننا نشـعر بالاحبـاط عندما تقضى عفوية الكاتب على أعظم مايقـدم بالفن عندما يقزم الشـامل الى جـزئيات هشة بتدخله فى حركة القصة ٠٠ عندما ينتقل من الفعـل الدرامى الى بالامس ، آنهى زيارته ، أحس بالجوع ٠٠ وهو يذكر ٠٠ الخ ٠

وفى النهاية يتحول الانسان الى كلب ضائع ينبح ٠٠ يضم ذيله بين فخذيه وينبح ٠٠ يعوى وحيدا ٠٠ يجتر مرارته وحده» ٠

ويكون الحنان فى أن يهبط الحلم الطوباوى الى أرض الواقع وأن تقترب المسافة أمام الرؤية وأن يجد الدفء فى أحضان حبيبته أرضية ـ لا سماوية ـ قريب سطح بيتها من البيوت القصيرةفى الحارة الضيقة ٠٠ لا بالسرد ينهى الكاتب قصته ولكن بالتشكيل المصور اذ يستخدم من توحد العالم الحيوانى ـ المشارك له فقره وضياعه ـ رمزا لخلاصه هو : اقتربت منه ٠٠ تحط بوزها الاسود اللامع تحت ضوء الفانوس ٠٠ راحت كأنها تربت فوق عنقه الغزير الشعر ذابت ٠ وذاب ٠٠ ذاب كلاهما فى الآخر ٠٠

فى قصته (دنيا) تتداخل الأحداث فى رأس البطل (درويش أبو رجل ونص) الشحات النزهى ـ الذى يدمن السبرتو ويحب كأى رجل ولكن الفقر والعرج يحولان بينه وبين من يحب فيروح بفعل السكر فى عالم الداخل يمارس الجنس مع معشوقته وينجبان الأطفال ٠

(يقرصها فى فخذها ٠٠ فتثور فى نفسه

ضحكاتها الممطوطة المعذبة ــ «هىء هىء» كاشفة عن أسنان كالنجوم فى لياليه المعتمة» ٠

ــ يوه ينيلك ٠٠ حتى انت ٠٠ درويش أبو رجل ونص ٠

ــ أنا واد مجدع يادنيا ٠٠سيد الرجال ٠٠

ــ هىء هىء ٠٠ قال على رأى المثل ٠٠ شحات ونزهى ٠٠ طب اكسى نفسك الأول هذا العالم يذكرنا بقصة فيلم باب الحديد وربما كان تأثير هذا الفيلم على لغة القصة مسيطرا لدرجة أفقدت حوارها الحى شيئا كبيرا من ثقافة الحارة التى تميزه ، فاصرار الكاتب على تمطيط الحوار واطالته يعطى آثرا سلبيا للطزاجة التى كان يمكن أن تتمتع بها ويظل الفيلم مسيطرا على القصة فى سردها أيضا فالأعرج يحترف بيع الجرائد ٠٠ « يجرى وينط ويقفز كأنه يريد بذلك أن تعرف (دنيا) والناس ٠٠ درويش أبو رجل واحدة أكثر انطلاقا من كل أصحاب الأرجل السليمة ٠

غير أن الكاتب ــ وكأنه أدرك ذلك ــ يمط

القصة فيدخلنا فى عالم البنت (دنيا) فاذا بها تحمل قلبا مريضا يمنعها من الزواج عندما يفاتحها الأعرج عن رغبته فى ذلك ..» شىء داهم جاءها (خوانة) لم تعتقد أنه سيجيئها يوما .. الخ .

هذه المفاجأة طعنة قاتلة للقصة الجديدة التى يجب أن تسيرها قوانينها الخاصة وتكون نهايتها على حد تعبير الكاتب نفسه فى القصة (تنزلق الى أسفل .. متحشرجة) .

أقول .. لا مانع من التأثر بمنجزات الفن فى شتى الألوان لكنى أحذر من الوقوع فى هاوية «النقل الحرفى» التى تسلم ـ كما فعلنا ـ الى هاويةفنية أكثرضراوة وخطرا .. «ساعات العمر تنقضى سراعا .. مطوية أشرعتها لتجد المركب نفسها وسط محيط .. ولا مفر أبدا.. لا مفر من الفراق» قلت ان الكاتب يقف حائرا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين الواقعية وهو هنا قد انحرف دون أن يدرى الى مستنقع آسن الى الموعظة التى دفعته الى عالم بعيد هو عالم

المراكب والأشرعة الذى لم يكن له على امتداد القصة وجود ٠٠ وليست هذه مهمة الفن ٠٠

فى (سعدون والرجال) يقـدم لنا الكاتب قصتين مقطعتين الى مقاطع لكل مقطع اسم وكل منها يمثل مشهدا خاصا هو جـزء من حـركة القصـة التى تصـور عـالم (السرعة) الذين يشترون الكتب القديمـة ويبيعونها الى المعلم سعدون المقاول الذى يستنزفهم بما يملك من مال وسطوة على بعض الرجـال الذين يحمونه بالبلطجية ويهددون دائما هؤلاء السريحة ثم يظهر فى سوق الكتب (سور العتبة) معلم جديد لكنه (طيب قوى) ولبق فى معـاملته للسريحة ويكون وجوده مفاجأة لهم «حضرتك فاتح مكتبة فى العتبة ٠٠ لكن ده كتير ٠٠ قوى ياسـيدنا الافنـدى) يقولها أحـد السريحة له فى المقطع الأول ٠ واذا كانت هذه هى البداية فاننا لأول وهلة وبعد سطورها القليلة ـ التى تعتمد على الحوار بين (حسن) وبين أحد السريحة) يمكننا التنبؤ بكل مجريات القصة التالية ٠٠ ومائة

فى المائة ستكون الحركة فى اتجاه الرجل الطيب ضد الشرير (سعدون) ورجاله الذين سيضطرهم الكاتب ـ لحاجة فى نفس يعقوب وحده ـ أن يتخلوا عن معلمهم وحاميهم أى من ماضيهم كله دون تدبر أو دراسة لا لشىء الا لأن (سيدنا الأفندى) يعاملهم بذوق ويكون متوقعا من المعلم سعدون أن يبدو فى محله بالمقهى كسلطان مهمته (ضرب الصبيان) على آقفيتهم عند ضيقهم منه فى (تعمير الطاسة) ويلون الحوار ضده فى المقطع الثالث والى جانب حسن (اللى بيدفع بالخمسة جنيه فى حق كم كتاب) فى مقابل ربع جنيه لا أكثر يدفعه المعلم لهم ٠

وتكون النهاية كما توقعنا من أول وهلة اذ تنقل اللغة القصة من كونها حوارية فى المقاطع الخمسة الأولى الى مستوى السرد فى المقطع الأخير (المؤامرة) الذى يتكشف فيه المعلم بعد أن تخلى عنه الجميع (مثل جوار بيت قديم وعتيد يتشقق يهوى ٠٠ ينهار) ٠٠ بينما «كان يبدو من بعيد حسن آفندى وقد آقبل عليهم

بخطى ثابتة ترن ،على وجهه الطبيبظل ابتسامة مطمئنة» .

هـذه الحـدوتة الصـغيرة تـدين الكاتب ولاتحسب له رغم اسـتخدامه للشـكل المقطعى وللحوار فى معظمها وبرغم مايبدو فى أسلوبها من رصانة الا أن رؤيتها الرومانسية توقعها فى شبكة التقليد الفج لصور السـباعى القصصية فى أبو الريش وجنينة ناميش ويا أمة ضحكت) . وتوضيح ذلك أتساءل هل طيبة القلب وحسن الخلق ودماثة المعاملة كفيلة بحل مشاكل عالمنا المعاصر ؟ هل سلبية البطل وبعده عن السريحة وانتظاره (خارج الملعب) حتى تنتهى المعـركة ــ دون صراع ــ دافـع لايمـان الجمـاهير به والتفافهم حوله ؟

ها نحن أمام تمثيلية سـهرة تليفزيونية لاتختلف كثيرا عما يقدم على الشاشة المشروخة من تمثيليات .

فى قصة الكلب : نحن داخـل رجل يقضى

شيخوخته وحيدا بعد أن ماتت زوجته وتوزع أولاده كل لطريقه الخاص فى الحيـاة ، يعيش وحيدا مع كلبه وذكريات صباه ٠٠ ورغم بساطة التجربة الانسانية الا أن بناء القصة القصيرة هنا كان محكما وجيدا اذ أن الكاتب قد استطاع القبض عـلى اللحظـة القصصية حتى تسللت القصة فى هدوء دون عظة أو مفاجأة أو تدخل من الكاتب «أدار مفتاح الراديو ، عبد الوهاب يغنى فى أسى : طول عمرى عايش لوحـدى ، وقعت عيناه على تفيدة فوق التسريحة ٠٠ توقف قدامها لحظة ٠٠ ابتسم ٠ ابتسمت داعب أنفها ٠ ألقت برأسها فوق صدره ٠ ربت كتفها وشعرها الطويل المنسدل حتى الخصر «هنا يتفوق الكاتب على ذاته بالفعل فقـد تخلص من أشـياء كثيرة كانت تضعف لغتـه القصصية أولهـا حـروف العطف بين الجمل ، وثانيها عـدم تقديمه الا الجملة المطلوبة بالفعل وثالثها وهـو ناتج من السابقتين أن حاسةالتذكر ـ التداعى ـ تتضافر مع حاسة البصر ـ صورة زوجته على التسريحة

ـ ومع حاسة السمع ـ صوت عبد الوهاب وان هذا التآزر الذى يحدثه تحكم الكاتب فى أدواته جعل من الممكن ـ رغم استحالته ـ أن تنزل تفيدة ـ الصورة ـ الى الأرض وآن تمارس الحياة الطبيعية ـ الآن ـ مع زوجها ٠

وتكون النهاية فى موقعها دون مفاجآة آو افتعال لموقف ٠

« دخل الغرفة ـ ضغط زر النور ـ أسدل الستارة فوق النافذة ٠٠ دس نفسه فى الفراش ٠٠ سحب الغطاء ونام» ٠

ولكن آليست هذه الرتابة ـ التى اعتبرناها عيبا فى القصة السابقة ـ عيبا هنا ٠٠ هنا ٠٠ لا ٠٠ انها ميزة ٠٠ صيرتها ميزة قدرة الكاتب ـ هنا ـ على القبض كما قلت على اللحظة القصصية ـ اللغة ـ وقربه الشديد ـ بله ولوجه الهادىء ـ الى عالم القصة ٠ ملاحظة واحدة على لغة هذه النهاية يقول على التوالى (دخل ـ ضغط ـ أسدل ـ دس ـ سحب ـ نام)

هـذه الأفعال الماضـية جميعها تتحرك وكأنها حالية أو مضارعة فى حركة صاعدة نحو النهاية ولكن فى فعـل (ضـغط) الذى يقطع على زر النور كثف الكاتب كما قلت لغته فلم يقل هل ضغطه لينير ٠٠ أم ليظلم ٠٠ وهل نام الرجل تحت الضوء أم فى الظلام ٠٠ لقد تركها الكاتب ٠٠ ليفعـل انفتاح الفعـل مع باقى الأفعـال المتصاعدة نحو الأمان والهـدوء فعل النور فى نهاية القصة ٠

فى (الزوجـة والسم) تتحدث القصة عن تجربة الخيانة الانسانية وفيها يعود الكاتب الى التراث القديم الى عصر معاوية والحـرب بينه وبين العلويين التى أحرز فيها معاوية أول نصر فى معاركه بمقتل الحسن بن على الذى تأتى له عن طريق ما عند معاوية من دهاء سياسى استغله فى شراء زوجة الحسن (حيدة) التى لايهمها الا أن تعيش كملكة فى أى مكان وفى أحضان أى رجل بشرط أن يكون ملكا ٠٠

فى عقلها ــ الحلم ــ تقع من بداية القصة

«الطنافس ، الديباج الخدم ··· تبدو كملكلة ·· تدور حول نفسها فى استعلاء ، تتطاول الى سماء العظمة تقهقه تعبث ·· تشير بسبابتها·· تصدر أوامر محددة وبلا تردد تنفذ الخ ·

المضارع هنا يخدم تيار الوعى الذى يتدفق فى امتــداد البدن القصصى صــاعدا يعترض مساره أحيانا الأمر من معاوية ــ الأمر الراجى الصادر من عقل مناور ومسيطر «اصــغى الى يابنيتى ·· حاولى مثلا ··العمر أمامك طويل» ويقضى الشر على مايمكن أن يكون متبقيا لديها من الايمان «يتضاءل المسجد من خلف النافذة كأنه يبتعد ·· يصــغر ·· تلفــه غــلالة من الظلمة» ويتصاعد الفعل حتى تتم المأساة وتنفذ المرأة خطة القتل ليــكون مقتل الحسين مقتلا فنيا حيث «تزحف بقايا الكلمات ·· الا الله ·· محمد ·· رسول ·· الله» وهنا كان يجب على الكاتب ــ مادام لن يضيف جديدا أن يتوقف ولكنه يصر على الاستمرار ، اذ يقدم لنا مقطعا ثانيا ــ تتكون رغم مايبدو على لغته من تماسك ــ

دافعا لنا أن نبتعد عن عالمه القصصى ٠٠ لاينفذ معاوية وعده بالطبع فلا يزوجها اليزيد وتكون (صفقتها خاسرة) بالطبع فنقع فى مجموعة من الجمل غير الدالة التى تبدو هكذا كلمات لامعنى لهـا تنتهى بالتقـرير الفج الذى تخلص منه فى قصته السابقة «أصابها سعار الظمأ ٠٠ كلما اقتربت من نبع المـاء ٠٠ تأبى عليها» أين هو نبع الماء ـ ياجـابر ـ لنفس جفت فيهـا كل الينابيع منذ بداية القصة ٠

ومن التراث الدينى يستمد الكاتب مـرة ثانية حيث نجـد فى قصته (عبرات مهـزومة) حكاية سيدنا يوسف مع زليخة زوجـة العزيز وفى لغتها يجرب الكاتب لغة الشعر فنجد جملة هنا تكاد أن ينظمها ايقاعوزنى يحوم على أبواب المتدارك الذى يسعف القاص على توقيع جملة قصيرة مشحونة عندما يكون الاهتمام بالداخل بمـا يدور فى النفس من خلجـات ودوافـع مستحوذا عليه ٠

«لاشيء ســـوانا والجـــدران ، والزوج يخور ٠٠

أتحسس عينيك ، آنفك شفتيك ، شــبق يزأر ، يصخب ، بركان يتفجــر ، لهب المدفأة الخ ٠

لكن يوسف ـ كما نعرف ـ آو كما فرض علينـا فى القـرآن آن نعـرف ـ يتآبى عليها ويرفض نداء جسدها الساخن وتكون النهاية هى مانعرف أيضا ـ

«مارأيك فى الزنزانة الآن ؟»

ـ «أفضل» ٠

«منى أليس كذلك ؟ ـ فيالك من أحمق ألا حــرق من يغضب مــولاه » ولكنك تغضب مولاتك» ـ «لا مولى الا الله» «لا السجن يخيفك والســجان» «من أخشى مادامت روحى منطلقة تتعلق مع رب الأكوان» ٠

هــذه النهاية ـ المعــروفة سلفا ـ والتى جاءت فى ثوب من النظم الموزون المقفى ، وهو

الأمر الذى تتجه حتى قصيدة الشعر الجديدة وتهرب منه اذ يمثل على حركتها قيدا يكبل الصعود الفنى ويعوق حركته تأتى هنا لقتل مايمكن أن يعد ميزة وجيدة للقصة وهو انسيابها اللغوى وتدفقها ـ وعن القصتين الأخيرتين أهمس للصديق الكاتب مالم تضف للتراث من روح عصرك ورؤيتك لهذا العصر ـ هذا العصر ٠

ـ فابتعد فان أحدا لن تسعده المغامرة فى الاستمرار معك ٠٠

فن قصة (الفرخة الشمرت) واليها تعود وهى الاخيرة فى تناولنا للمجموعة ورغم أنها جاءت على سبيل (الحكى) لما كان الا أن ماقدمه الكاتب من انجازات على مستوى الصياغة ٠٠ والبناء القصصى استطاع أن يمنحها القدر الكبير من الجمال ٠

١ ـ فنحن مع لغة تمتزج فيها بتلقائية بديعة الفصحى والعامية ٠

«لم تكن ست نجية أو الآنسة نجية ــ الا يتيمة الأبوين ٠٠ وآن آباها ــ الاهى يبشبش الطوبة اللى تحت راسه ٠٠ كان رجلا ولا كل الرجال ٠٠ رجل دوغرى ٠٠ حمش وجد وليس عنده بنات تعتب باب الشارع ٠٠

٢ ــ كما نجح فى خلق عالم جـديد لهذه الفتاة ــ هو عالم الدواجن التى تربيها ــ ليكون معادلا ومعوضا لعالمها الذى افتقدته حيث مات أبوها ، ممـا أغلق آمامها جميع النـوافذ فلم تعرف الحنان ولم تلتق بالرجـل الذى يخضب أرضها الجافة وكان هذا الآب رغم موته قيـدا داخلها منعها من رغبتها فى الخروج «وأحبت سى السيد ٠٠ لم يكن آكثر من ديك بلدى سمين ٠٠ ولكنه «واد قمع» يبسط الفراخ ويزهـو بعـرفه اللى مخليـه زى القمر » وحـديثها مع (الفراخ) حديث مع نفسـها ومع البشر لقـد توحدت بهذا العالم توحدا رائعا «آشق هدومى منكم» وآحيانا آخرى كانت تجرى وراء حسن أصغر كتاكيتها «انشا الله تتوكس يابعيد ٠٠

شوفى ياختى الواد بيتحنجلى ، ازاى يقطع خلفة العيال وسنينها » ٠

غير أن الصدفة تعيدها الى الأرض — والصدفة تفعل عند محمد جابر وعند سابقيه من الرومانسيين دورا آساسيا — فيأتى (زغلول أفندى) هو ليس (ديكا) لكنه رجل «لم تكن تحلم به» ليسكن غرفة بالسطوح وتشعر بآدميتها فجأة» فى صباح الخير الأولى ٠٠ فى اللقاء الأول ٠٠ آحست آنها تدوب ٠٠ نسيت الشعرات البيض كانت قد بدآت تزحف متخللة شعرها «ولكن هذا الرجل لايفتح لها قلبه وان فتح لها حجرته لتنظفها وتركها تتولى مهمة خدمته فقد أنسته (الشغالة غير الأمينة التى كان قد طردها منذ أيام خلت» أو ربما لانه يدرك آنه أرمل وأنه كان يحب زوجته ويقدم الكاتب عدة تبريرات غير مطوية لنفور الرجل منها ولكن الكاتب — كعادته فى آغلب قصصه — يضيف نهايات مسرفة تتسبب فى اصابة القصة بالترهل ٠

قلت من قبل : ان لغة القص عنـد الكاتب تتميز بقدر كبير من التماسك والرصانة ·

تتسرب فى القصة بتلقائية فنية معقـولة ومقبولة ·

ولكن أخطاء نحـوية أو لغـوية قليلة قد شابت بعض القصص :

امتد بركان الغضب طوفان ص ٥ وهى طوفانا ــ تمييز منصوب

عم مساء ص ١٧ (كعينى الحرباء) ·

فهى أحسن من كل النساء وسيما المتزوجات ص ٢١ وهى سيما ·

كانت قدماها تتحسسان الموضع قبـل أن تخطوان اليه ص ٢٣ وهى تخطو لأنها عوضته عن الشغالة الغير أمينة ص ٢٣ وهى غير الأمينة

بالفعل معلق فوق باب غـرفة السـطوح ص ٢٣ وهى معلقا (حال) ·

هـل عشت ليـالى قلقة ؟ ص ٢٤ «ليال» (منقوص) لهب المدفأة تشعل النار فى دمى حد «يشغل» تذكير الفعل وتأنيثه) ·

وكان يجب على الكاتب أن يصـحح هـذه الهنات حيث أن قصصه مصورة عن بعض قصصه التى نشرت قبلا فى المجلات ·

خاتما أعلن سـعادتى بمحمد جابر غريب وبمجموعته الأولى وأشد على يده مشـجعا اياه بالسير على الطريق الوعـر راجيا وآمـلا فيه التخلص من عيوبه الفنية الصـغيرة ليخلص الى الاستقرار فى عالم التشكيل الذى أتم مخاضه وكان هذا الوليد ـ البحث عن الدفء ـ فلتدخل أيها الصديق فى حضن حياتنا الأدبية ـ ولتمر على الطريق مستدفئا بالحب ، مندفعا بالحب الى عالم الفن الجميل ·

الفصل الثانى

الرواية

محمد جلال
فى
عطفة خوخة

محمد جلال من جيل الوسط الروائى الذى لم ينل حظـه من النقـد والتقييم فيوضع فى مكانه الصحيح من كتـاب جيـله بالرغـم من مواصلته الدائمة والدائبـة للابداع الروائى ولعل السبب أو بعض السبب فى هذا الظلم أن ماسلط من أضواء حـول نجيب محفوظ ومن بعده يوسف ادريس كان قويا لدرجة تمكنت من شد انتباه القراء اليهما دون غيرهما من الكتاب الذين تعاصروا معهما أو جاءوا بعدهما بقليل وربما كان مايراه الدكتور النساج فى تعليل هذه الظاهرة من أن نجيب محفوظ بعد الثلاثية راح (يضرب فى أكثر من اتجاه فنى وآن فى

رواياته التالية جميعا اضافات فنية شغلت النقاد وحدقتهم عن غيره من الروائيين» (١) • ربما كان هذا صحيحا الى حد كبير •

كما قد يكون فيما أرى من بين هذه الأسباب عدم تسلح الروائيين الآخرين من نفس الجيل بقدرات أخرى انسانية وغير فنية مما تدفع بصاحبها الى الأضواء ومن أهمها امكانية الكاتب الذاتية على أن يكون شخصية اجتماعية مرموقة يلتف حولها الآخرون ومنهم النقاد والكتاب •

ان النظرة الى الابداع والمبدعين يجب أن تتغير الآن فلا يجرى النقاد ـ ساحبين وراءهم جمهور القراء ـ وراء أضواء خاصة ولا ينساقون وراء شخصيات بعينها تملك امكانية الجذب والشد الى مراكزها • آن الأوان لتصبح المتابعة عامة والرؤية شاملة لكل ماتنبت الأرض من ثمار •

---

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٠ ص٦١ •

حقا ـ وهذا شيء طبيعى ـ سنجد كثيرا من الثمار الضعيفة الهشة التى لاتنبيء عن امكانيات فنية لأصحابها وعلينا آن نعمل يدا واحدة على اجتثاث مثل هـذه الجذور المعـوقة ، لكننا فى المقابل سنجد الكثير من الثمار الناضجة التى تحمل وتنبيء بامـكانيات هائلة لأصـحابها ، وعلينا أن نخلص فى متابعتنا لها تحليلا وتقويما وتنقية ودفعا الى الأمام ·

هذه فى رؤيتى هى الطريقة الواجبة الآن وهى المهمة التى خلفها لنا جيل سابق ولايصح بحكم التطور أن نتركها لجيـل يأتى والا فلت الزمام الى ما لا نهاية وطغى الزبد على ماينفع الناس ويجب أن يبقى فى الأرض ·

تتكون هذه الرواية · (١٩٨٠) من سبعة عشر فصلا يعمل كلمنها على نمو البنيةالروائية فيقدم شحنة بنائية متصلة وممتدة تندفع فى مجرى النهر الروائى حتى مصبه لكن الكاتب يخرج فى فصول آربعة عن هذا التصميم البنائى فيقطع الفصل الى مقاطع ، فكل فصل يتكون من

جزئيات صغيرة تحمل كل منهاشحنة تنمي الفصل الواحد (الفصول ٦ ، ١١ ، ١٣ ، ١٧) كما يتفاوت نظام التقطيع فى هذه الفصول الأربعة (٣ ، ٢ ، ٣ ، ٥) ومعنى هذا أن الكاتب وهو فى سبيل تكوين بنية روائية يعى آن الفن الروائى يجب آن يغذى كل امكانيات النص وآن على المنطق العقلى أن يختفى قليلا أمام المنطق الذى تفرضه البنية الروائية ومن ثم وجدناه يوظف هذه الامكانية (التلقائية) فى تصوير الأحداث عند لجوئه الى آسلوب الشحنات الحديثة الصغيرة فى بعض الفصول •

فى الفصل الأول يقدم لنا الكاتب عالم العطفة من خلال احدى شخصيات الرواية (سمير عبد الباقى)

وجميل أن تبدأ الرواية بالجملة الاسمية (شوقه يسبق خطوته) فالتصوير بالاسم يعطى دلالة على أهمية الشخصية فاذا كانت الشخصية (الفاعل) فى الجملة وجدانية (الشوق) تهيأنا

لرحلة روحية فى أعماق الشـخصية نكشف من خلالها الأبعاد المختلفة للرواية ٠

ولكن الخيط الذى نمسكه فى الجملة الأولى لايلبث أن يضيع من أيدينا لأن الكاتب لاينقلنا فى رحلة روحيـة وانمـا فى رحـلة علميـة (تاريخية) حين يحدثنا عن (خوخة) التى سميت العطفة باسمها منذ زمن بعيد ٠ وعن سبب هذه التسـمية الذى هـو سبب اهتمام النـاس بها والتفافهم حولها كرمز مقدس ٠

وسبب هذا الانفصال يرجع الى استخدام الكاتب للفعل الماضى وبعـده عن الحاضر بعـد جملتين فى بـداية الـرواية ولذلك فان خيط الحاضر يعود قويا بعد هذا التذكر التاريخى منذ الفقـرة الثـانية فى الرواية (يمشى سـمير عبد الباقى فى طريق الموسيقى المزدحم ، يتجه بسرعة الى عطفة خوخة ٠الفرحة تزف خطواته، ـ يعانق زحام الموسكى) ويكون الحاضر بتراكم أفعاله وتتابعها فى الجملة السابقة قويا لدرجة تسمح بتسلل الماضى بعد ذلك حين تعود الذاكرة

بالشخصية الى (باريس) حيث كان يعـالج من القلب وحين يتبدى فى غربته عن مصر شديد الانتماء اليها خاصة فى حديثه مع من عشـقها فى فرنسا (كريستين) ·

ويقع سمير فى حالة من عـدم التوازن حين يواجه بزحام جديد لم يعرفه من قبل ، وهـو فى طريقه الى داره القديمة ، فيضطر للسؤال عن العطفة ، فيخرج له من بين الزحام صـوت مهلل هو صوت (صالح) ابن العطفة الذى يدله على الطريق · ويدخل سمير العطفة ، وهنا يتم التلاحم الحميم بين الشخصية وماضيها لتصبح العطفة هى الحاضر ، يحـدث ذلك حين (أبصر باب دارهم مفتوحا و (مسعده) تقف أمامه كأنها شـجرة تحمل أكواب الشـاى) ، وحين يلتقى (بصفية) ساعتها (شـعر سـمير بدفء الكلمات يسرى فى نفسه ويذيب الحزن فى صدره) ·

يعقـد الكاتب مقـارنة سريعة فى ذهن الشخصية بين دفء الكلمات الذى سرى فى نفسه وأذاب الحزن فى صدره ، وبين الجليد فى باريس ،

وابتسامات الفرنسيين التى لاتملك حرارة صفية ، ويكون (الدفء) المصرى الذى احتضن سمير فى العطفة من أول الرواية هو اللبنة الأولى التى تنطلق منها هذه الشخصية لتحقيق دورها الفاعل فى أحداث الرواية ·

وفى هذا الدفء تولد الشخصيات ، ومنها شخصيات حية بالجسد حتى ولو لم تظهر على مسرح الاحداث ، وشخصيات ميتة بالجسد حتى ولوطغت أجسادها على الأحداث ·

ومن الشخصيات الأولى (صفية ومسعدة وحسن والاب عبد الباقى وصالح) ومن الشخصيات الثانية (فوزى وعزة ونادية وهانى وزكى) ·

● ومن أجود مايفعله محمد جلال فى تصوير شخصياته أنه يتركها تتولد فى الوقت المناسب لمولدها ولايبدو آنه يتدخل فى هذا الميلاد · ومن ثم فان ملامح الشخصية لاتتحدد كاملة فى لحظة الميلاد الروائى بل تتجدد فى

مسار الرواية طبقا للحركة التى تتحرك بهـا الشخصية فى الأحداث ٠

لكنه فى لحظة الميلاد يعطى ملامح صـغيرة تظل تنمو طبيعيا على امتداد النمو البنائى فى العمل ٠

فهذه مثلا شخصيتا مسـعدة وحسن لحظـة ميلادهما :

● مسعد (١) (آبصر باب دارهـم مفتـوحا ومسـعدة تقف أمامه كأنهـا شجرة تحمل أكواب الشـاى ، احتـوتها نظـراته ٠ كبرت الصبية ، كأنها شربت بسـمة من شفاه القمر فتورفت قبـل الأوان) ص ١٠ ٠

(٢) (فتح عينيه ٠ تبين أن مسعدة تقف أمـامه وتبتسم ٠ تهتز يدها بالسعادة ، فهم من يدها انهـا سمعته وهو ينطق باسم حسـن خـوخة ، وأن حسـن

في داخل الدار منذ الصباح)
ص ١٧ ٠

● حســـن (تذكر حسن خوخة ٠ لايدرى
لماذا فى هــذه اللحظــة صاح
باسمه كما لو كان هو طــوق
نجاة) ص ١٧ ٠

هاتان البدايتان لميلاد مسعدة وحسن قالتا
بالفن ـ بطريق غير مباشر ـ اننا سنكون مع
شخصيتين مــؤثرتين يجمع بينهما الحب ، وآن
هذا الحب ســيكون هو القضــية الأساسية التى
تدور حولها أحداث الرواية ٠

● فاذا جئنــا لشــخصية ميتة وان كان
جســدها يحتــل مســاحة كبيرة فى الأحــداث
كشخصية (فوزى) وجدناه يولد روائيا بنفس
الطريقة ، وضح له (سمير) من نظرته السريعة
لمدخل دار خوخة أن يد التغيير قد شملته ٠ لابد
أن أخاه فوزى هو الذى فعل هذا ٠ يكره فوزى
تاريخ أسرته القديم) ص ١٧ ٠

فاذا كانت الشخصية تكره منذ مولدها الفنى تاريخ أسرتها القديم فان ماستفعله بعد ذلك فى اضطهاد كل بذرة حب تجمع بين اثنين على مستوى العطفة (حسن ومسعدة) أو على مستوى الوطن (تعذيب المعتقلين السياسيين) سيكون مبررا ، ومن هنا كان القول باجادة الكاتب خلق البدايات لشخصياته . هذه الاجادة التى سيكون لها الى حد كبير الأثر القوى فى اجادة توظيف هذه الشخصيات التى جاءت رغم واقعيتها رمزية حين نقلتنا من المحلية الشديدة (العطفة) بالايحاء الى أجواء أكثر رحابة واتساعا ، ولكن هذه الرمزية حين كانت تستيقظ فى الكاتب فان هذه اليقظة كانت ترتب عكس ما أراد منها ، مما أصاب المنهج الذى اتبعه الكاتب ببعض مظاهر الخلل ، ومن ذلك ماجاء على لسان فوزى الضابط الطاغية حين تعذيبه لحسن :

— (نعم أحبك ياحسن ٠٠ آنت ولد شجاع ، عطفة خوخة تقول عنك انك الشاطر حسن وأنا فارس) ص ٢٠ ٠

هذا الكشف عن الشخصية بالمباشرة يفضح بلا شك ماأراده الكاتب من ترميز بشخصياته للواقع ، وليته كان قد اكتفى بهذا القدر فى فضح رمزه لكنه يأبى أن يؤكده مرة ثانية وبشكل آكثر وضوحا حين يقرر بلغة العالم — لا الروائى — فى ص ٧٤ : (عشروا على بطلهم الشعبى الذى يموت من أجلهم احتضنوا الزمن٠ احتضنوا حسن بعيونهم) آو حين يقرر (بالسرد) فى مدخل الفصل العاشر فيجعل من التشبيه طريقة للتصوير المباشر حين يقول : يلتفون حول حسن كأنه الشاطر حسن بطل حكاية شعبية حطم قضبان سجنه وعاد اليهم) ص ٦٩ ٠

كان من المطلوب فى بناء روائى رمزى أن يبتعد الكاتب بشكل حاسم ونهائى عن التقرير والمباشرة حتى يثبت بخاصة الكامل فى تشكيل رواية رامزة ٠

وليست المباشرة أو تقديم الوقائع عن طريق الخبر أو التقرير هى التى تجعل من الرواية ملحمة أو شبه ملحمة شعبية جديدة وانما تحريك الجموع والفرد واحد منهم باستخدام الامكانيات التكنيكية الجديدة للرواية ، بالمونولوج ، والديالوج ، والفلاش باك ، وبالفعل الدال على الموقف ، وبالجملة ، بكل ماينمى الحركة الدرامية داخل البنية الروائية يستطيع الكاتب أن يحقق أو يقترب من الملحمة ٠

وقد استطاع الكاتب تحقيق قدر كبير من هذا المطلوب جعله يقترب الى حد كبير من عالم الملحمة الشعبية وذلك حين صور بل حين ركز فى تصويره على الحالة النفسية للبشر فى العطفة ولمواقف كل منهم الفكرية والنفسية من العطفة يبدو هذا بشكل واضح فى تقديم شخصية عبد الباقى الاب الروحى لها من خلال الشخصيات الاخرى فلم يظهر فى المواجهة وانما ظل مختفيا بجسده وان رفرفت روحه قوية

خلال جميع أحداث الرواية فهو مصـــدر الأمن والأمان للضعفاء (لصفية ومسعدة وحسن وسمير ونادية وهانى وصالح والفلاحين) وهو مصدر البطش والقــوة والجبروت للطـــاغين الذين يستمدون جبروتهم منهم (فوزى وزكى) .

وكما كان الروائى موفقا حين لم يواجهنا بهذه الشخصية فانه كان أكثر توفيقا حين لم يقف الى جانب من جوانبها بشـكل تقريرى ، فهو لم يتعصب للجانب القاسى من عبد الباقى أو للجانب الرحيم منه ، وان كانت طبيعة الرواية وسلوك معظم شخصياتها قد اندفعت الى الجانب الانسانى من هذه الشخصية . وفق الروائى فى تصوير هذه الشخصية لانه لم يتدخل فيفرض علينا رأيا أو يوقفنا عند رؤيةقد تعوق تعاطفنا مع الشخصية الانســانية التى تحمل الجــانبين معا . ولذلك فان موت عبـــد الباقى فى النهاية كان انتصارا للجانب الانسانى منه لأن الجانب الآخر كان قد انتهى روائيا الى الانهيار (فشل فوزى فى استمرار العلاقة شرعية أو غير شرعية

بنشوى التى كانت حفيظة قبل أن تطردها وأمها العطفة لحكمها على الأم بالخروج على تقاليدها الخلقية وكذلك فشله فى التعاطف مع زوجته الخرساء وبالتالى انهياره منذ بداية الرواية حين فضل نفسه وقطع انتماءه بأهل العطفة قطعا تاما) ٠

والذى نجح فيه الكاتب فى شخصية فوزى لم يتمكن منه جيدا فى شخصية زكى الذى ولد روائيا فى ص ١١ على لسان (صفية) فى جوارها مع (سمير) ولادة طبيعية (زكى كما هو ٠٠ لم يتغير ٠٠ مازال يتاجر فى الآثار المسروقة) ٠٠

لم تنم هذه الشخصية نموا طبيعيا رغم ولادتها الطبيعية لانها لم تظهر ثانية سواء بنفسها أو بالحديث عنها الا فى الفصل الثالث عشر وبطريقة مفاجئة حين تأكدت صفية أنه ينقل أخبار العطفة لفوزى ص ٩٧ وليت الكاتب كان ترك هذه الشخصية بعد ذلك تمارس دورها أو تقف عن ممارسته فى الخفاء لكنه ـ ولا أدرى لم ؟ ـ يحييها ٠ ويقدمها جزءا من

أحداث الرواية .. أحداثها الأخيرة فقط فى شكل ايجابى حين يحاول (زكى) أن يقهر التمرد الجمعى للحارة ضد طغيان فوزى باثارة التشكيك فى حادثة محاولة فوزى الاعتداء على مسعدة وحين يكشف دوره بشكل أكثر وضوحا بعد ذلك وحين يجعله يعود (صراحة) الى أهل العطفة معلنا التوبة (ص ٢٢٥) وكأنه لم يقم بما قام به من مساعدة على الظلم بل من ظلم ليس للحارة فقط بل للوطن نفسه حين بدأ يتاجر فى الآثار المسروقة . هل يمكن له بعد اعلان التوبة أن يتخلى عن هذه المهنة ، هذا مالم تشغل الرواية نفسها بالاجابة عنه فليس دور الرواية أن تجيب على كل التساؤلات وكان فى المقابل لذلك من الأفضل ألا تشغل نفسها بتقديم تفاصيل لم تكن فى حاجة اليها عن مثل هذه الشخصية .

● يمكن القول : ان شخصية (مسعدة) كانت من أقوى الشخصيات فى عطفة خوخة ـ ان لم تكن أقواها على الاطلاق ـ ذلك أنها نمت روائيا فى تصاعد درامى اتفق مع الملامح

الأساسية التى أعطتها لحظة مولدها الروائية . فكانت ايجابية شابة فاعلة منجزة تعرف نفسها جيدا أو تدفع ، بالآخرين الى معـرفة أنفسهم لا بالكلام كما فعل سمير عبد الباقى مع حسن ولا بالحلم الرومانسى كما فعل (هانى) وانمـا بالفعـل . وكان يجب على الشخصية المقـابلة (حسن) آن تكون على طول الرواية متنامية لكن الذى حدث روائيا كان شيئا آخر فكل ماعرفناه قبل اعتداء (فوزى) على (مسعدة) عن شخصية حسن كبطـل شعبى كان كما قلنـا من خـلال التقرير الذى تم أثناء تعذيب (فوزى) له فى الفصل الثانى أو فى مدخل الفصل الثالث عشر على لسان الراوى ولكن الشخصية بدت جبانة وخائفة حتى تكتشفأنها محكوم عليها بالبطولة فتصـبح بطلا . ليس معنى ذلك آن شـخصية (حسن) قد خلت من كل عنـاصر البطولة فقد حملت عن المجموع آلامه وخوفه وآماله وهى دوافع حقيقية لالتفاف الجموع حولها واعتبارها الأمل فى القدرة على التحقيق الذى بدا ــ وهذا

طبيعى ـ أول مابدا بالصراخ ص ١٠٤ · الذى كان بمثـابة المفجر لكل ماتحملت الشـخصية الجمعية من آلام طوال الرواية ·

بـدأ النمـو الحقيقى لشـخصية حسن فى الرواية فى فصولهاوقد حمل الفصل الرابععشر العبء الأكبر فى هذا النحو :

الصراخ يعبر عن الحس الجمعى ويدفعهم الى التمرد ·

● التحـدى (خـوف فوزى وزكى وكل الأعداء)

● حب الناس لحسن والتفافهم حوله ودفعه الى الثورة

● اعلان العطفة التمرد فى وجه الظلم ومواجهة الجـانب المظلم من (عبد البـاقى) ·

ويستمر النمو فى الفصل الخامس عشر :

● موت عبد الباقى

● فشل (فوزى) فى تهديد حسن والعطفة

● هرب (فوزى) من مواجهة حسن

● مقابلة موت عبدالباقى بالنكتة الساخرة عنه وهو (يقابل ملاك الموت وسط حزنها الثقيل) ·

وفى الفصل (١٦) مستمر النمو ·

● هرب (فوزى) الى نفس السرداب الذى كان يعذب فيه (حسن) ·

● اصابة (فوزى) بالجنون

وفى الفصل الأخير يستمر النمو فى شخصية حسن بل فى الرواية كلها ·

● يجد سمير نفسه متوحدا فى حسن ويقرر نهائيا البقاء فى العطفة

● تتخلى صفية عن حلمها الخاص بالزواج من (صالح) وتعطى نفسها كاملة للعطفة ·

يزف حسن الى مسعدة ··

تبدأ الحياة من جديد ··

محمد كمال محمد

و

«الحب فى أرض الشوك» *

الروائى محمد كمال محمد واحد من جيل الخمسينيات الذى حاول هراسات التغافل أن تدميه ٠٠ والبعد عن الفنان بالتجاهل يعطى أثرا ربما كان أكثر ضراوة من القرب منه بالتحدث أو الرفض ٠٠ لكنه بصبره الدءوب ٠٠ ومحاولته المتجددة أن يقدم نفسه وأعماله الابداعية استطاع أن يفرض اسمه كروائى وقاص (٤ روايات + ٦ مجموعات قصص قصيرة) وخلال الأعوام العشرة الأخيرة (من ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠) ٠ منذ قدم روايته السابقة (الأجنحة السوداء سنة ١٩٧٠) وبما تلا ذلك من قصصه القصيرة التى نشرت فى الصحف

★ طبعها المؤلف على نفقته سنة ١٩٨٠ مطبعة المأمون بالهرم ٠

والمجلات حتى ظهرت أوائل العام الحالى مجموعته الاخـيرة (الاعمى والذئب) ٠٠ وكأنى به فى (الاعمى والذئب) قـد التقط أنفـاسه وأحس بالاطمئنان تجاه نفسه وتجاه الآخرين فابتعد عن التقليد درجة ، ودخل عالم القصة الحديثة درجتـين ٠٠ وكأنى بـه فى (الحب فى أرض الشوك) ، يزيد من دخوله هذا العالم الجديد وهو بذلك يثبت أن الفن عمر يسعى الى النضج وأن الفنان عالم يسعى الى الاكتمال ٠

فى هذه الرواية يبدو محمد كمال وجهـا ناضرا معاصرا فى اسـتخدامه لتكنيك الرواية الجديدة بنية تتفاعل فى ثناياها كل العنـاصر (اللغة وما تحمله من شخصيات وأحداث ورؤية تدور كلها فى زمن سريع الايقاع ، حاد الواقع، متعدد الاتجاهات) ٠

« كان السكون يلف المنطقة كلها ٠٠ وعلى جانبه تتقافز الضفادع الوليدة حين تسمع حفيف أقـدامه على التراب ٠٠ فتعوم مسرعة وتعبر القناة الى الجانب الآخر» ص ٧ ٠

هذه أول جملة فى الرواية .. وهى بلاشك دخـول جيـد حيث تتيح خلفية طبيعية تهيىء للشخصية طريقا فى الأحراش حين تولد (ضميرا غائبا) مستترا ، وبرغـم صـيرورة الفعل فى الماضى (كان) الا أن الجملة تدفعنا مباشرة فى الحاضر حتى نكاد ننسى أننا ازاء حدث يحكى ، لأن المضارع يتكاثف ويتتالى فى الجملة (يلف ، تتقافز ، تسمع ، تعوم ، تعبر) .

كمـا نلاحظ تأخـير الفـاعل الروائى ـ الشخصية على مسافة هـذه الفقرة واختيار أن يجىء (غائبا) فى شـكل ضـمير متصـل ليس بفعل ـ كما يحدث فى لغة الحكى التقليدية ـ وانما نجده متصلا بالاسم مرتين فقط (جانبه ، أقدامه) وهذا جديد لأن الانسان الذى كان فى الأشكال الروائيـة والقصصية السـابقة لمحمد كمال أقوى من الزمن ومن الأشياء يتشيأ هنـا فيصبح مضـافا اليه (الى جـانبه والى قدامه) ويصبح الضـمير الذاتى (الرومانسى) أقل فى حجمه من المعـانى والأشياء . من الفـاعل فى

هـذه الجمـلة ؟ انه (السـكون ، الضـفادع ــ ليست الكبيرة بل الوليـدة ــ) وهى معـادل موضوعى ومـواز رمزى للسكون ٠ لأنهما فى الحفل قرينان ٠ من هنا كانت الضفادع فاعلة فى الجملة حتى قبل ولادتها فيها ، سيطرت حتى على الماضى وهاهى تسيطر على الحاضر ٠٠ فهى التى (تلف) على المنطقـة كلهـا أى أن أفعـال المضارع ــ مع الضفادع ــ تتراكم و (تتقافز) و (تسمع) و (تعوم) و (تعبر) كميا ٦ مرات وتتراكم كيفيا بعد ذلك حين تتلبسها الشخصية الرئيسية (زايد) فتصبح قزمة ومهانة وضعيفة حتى وهى فى أعلى توهجهـا حين تقـرر القتل فتكون قلقة فى مواجهتها جبانة فى فعلها خائنة حين يطلق الرصاص فى الظهر (تصور سكينا فى يده بدل البندقية فتسـاءل (هـل يستطيع أن يقضى بهـا على غـريمه ؟ رد على نفسه بينما يرتعد ، انه لايقدر على مواجهته) ص ٥٩ ان الكاتب بهذا الاستخدام الجيـد والمرهف للغـة الروائية يعبر خطوة جادة فى أحراش الرواية

الحديثة التى أصبح (التشكيل) لا (التوصيل) أهم وظائفها على الاطلاق ٠٠

كما يدخل الروائى خطوة أخرى حين يقدم شخصياته فى لمحات خاطفة ٠٠ حتى ليصعب علينا ـ أحيانا ـ معرفة متى ولدت الشخصية ولا يتأتى ذلك الا بالمتابعة المتأنية ٠ ولد (زايد) كما رأينا ضميرا ٠ وهى ولادة دلت على ضعفها أمام الكون معانى وأشياء وكذلك كان ميلاد (ميادة ، عبد الفضيل ، سطوحى ، عياد ، ناجى ، بدراوى ، دلال) ٠

● وبمثل هذا التلميح الذى يسبق الشخصية يكون تصوير الملامح النفسية والاجتماعية التى تتحلى بها كل شخصية ٠

كما تأتى الأحداث الرئيسية التى تتحرك فيها الرواية ـ القسم الأول ـ على هذا النمط الجديد فنحن مثلا لانعرف سبب مجىء (زايد) الى القرية الا بعد ثلاث صفحات ولكن الأشياء والظواهر قبل كشفه كانت تشى به (ثوب ميادة

الاسود ·· عاد الحادث يدق رأسه بكل تفاصيله، على طرف الدكة جلس عبد الفضيل يحاجز فى قلبه الالم ، آنا فى شدة الأسف ·· وسكت ولم يعد يدرى ماذا يقول) ثم ·· يأتى فى الحوار : (ــ كان عــزرائيل ينــاديها ·· نزلت قبلى على سلم الاتوبيس ، ونزلت باستعجال خلفها آثناء تحرك السيارة فدست على ذيل ثوبها الطويل ، هنا فقط يكون الحــدث الأول فى الرواية قــد اكتمل · بعد أن أتم الروائى تهيئتنا لاستقباله ·· وهــذا ماحتمته الرؤية الجديدة التى تبعد عن المباشرة والحشد وتميل الى تجــاوز العادى والمألوف ·

كما ينجح الكاتب حين يقدم لنا البيئة فى القرية من خلال عاداتها وتقــاليدها وتراثها وهذا يجعلنا أكثر التصــاقا بأرضه مما لو دار حولها وظل يتعامل معها من خارج الاســوار» موكب زفاف العروس ، عمل الكعك ، اتساع دار أهل العــروس لاقامة زوج البنت ، عــادة

تعاطى الحشيش فى الريف ، مرض الرمد فى عيون الاطفال) وأغنيات الافراح الفلاحية :

(أخضر ياعود اللينة) ، (حسن عريس يامه فى مندرة) (دار خالى) (العجل هد المصطبة) بعد فض البكارة ٠

وكان يمكن لهذا المقطع (١٢) أن يرتفع متوهجا لولا التدخل الرومانسى من الكاتب باحضاره هجمة من البوليس للقبض على والد العروس الذى نفاجأ بأنه قتل قبل العرس مباشرة (قتيلا) ورغم ذلك فان الكاتب يفشل فى أن يجعله (عرسا للدم) حتى لو أتى ببكائية فلاحية (ياطبق الورد وفين أبوكى يلاقى العرض) لقد قتل هذا التدخل المفاجىء حسن الواقعية التلقائية الذى كان مسيطرا على الواقع الروائى ٠٠٠ وللأسف فان عنصر المفاجأة والصدفة يغلب على أجزاء كثيرة بعد ذلك فى الرواية وأرجو أن يتخلص منه الكاتب فى رواياته القادمة ٠

وكذلك فان الزمن الروائى زمن دائرى يتناسب تماما مع شخصية (زايد) المجهض ماضيا وحاضرا وآتيا ٠٠ وقد نجح الكاتب فى اللعب بعنصر الزمن فى الرواية الى حد كبير خاصة فى القسم الأول حيث يلجأ الى التقطيع التصويرى ، تتبادل المقاطع بعفوية تعرضها طبيعة الشخصية ٠ فهذا القسم يتكون من اثنين وعشرين مقطعا تشحن أحداثا فى الأزمنة الثلاث على النحو التالى :

الزمن الأول (حاضر الحاضر ـ زمن ميادة والقرية) :

ويأتى فى المقاطع ١ ، ٢ ، ٤ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ٠

والزمن الثانى (الحاضر ـ المدينة ودلال) :

ويأتى فى المقاطع ٣ ، ٦ ، ٧ وفى القسم الثانى كله ٠ (١٧ مقطعا) ٠

الزمن الثالث (الماضى ـ الطفولة والقرية) :

ويأتى فى مقطعى (٥ ، ١٠) من القسم الأول ٠

وكما قلت فان الضرورة الفنية التى حتمتها الرؤية الجديدة للكاتب هى التى فرضت هذا التوزيع الزمنى خلال المقاطع ولكن الكاتب قد أفلح حين خرج كثيرا من الضغط الهندسى لهذا التوزيع كما أفلح حين وجد بين الزمنين الأول والثالث فى المقطع العاشر عندما بدأ يستعيد (زايد) مع ميادة ذكريات طفولته مع أخيها الذى قتل تحت عجلات القطار أثناء هروبهما معا من يد الانجليز ونتكشف أن أرض المعدمين هى قريته وأن هناك تراثا وذكريات عزيزة تربطه بها ماتزال ٠

وقد نجح فى أن يوظف التوحد من خلال التحام المونولوج والديالوج وبعدها لم يصبح السرد عيبا بقدر ما أصبح لبنة هامة يفرضها

تماسك البنية الروائية ·· وتتوحد فى توحد الزمن نقاط البدء فى الزمنين وهى التى تجمع بين (ميادة وزايد) وهى بدايات دامية : مقتل الأم ومقتل الأخ بدراوى ولكنها رغم دمويتها لاتستطيع الوقوف أمام الحب الذى حكم عليه بأن يعيش حتى الموت أو بمعنى أصح أن يعيش الموت فى (أرض المعدمين) ·

واذاكانت عناصر التجديد فىهذه الرواية قد دفعت بها الى الوقوف جنبا الى جنب مع روايات جيل السبعينيات والستينيات من قبله حيث نجحت فى توظيف عناصر القص الحديث غير أنها ـ وهذا طبيعى ـ قد وقعت آحيانا فى براثن المراحل الروائية السابقة التى طغت الرومانسية والتاريخية والواقعية التسجيلية عليها ومن ثم كانت اللغة (توصيلا) قبل أن تكون (تشكيلا) نجد ذلك فى المقطع الخامس الذى يقوم على سرد تفصيلى لماضى الشخصية

ويحدث مثل ذلك فى معظم مقاطع القسم الثانى حيث نجد التقرير والتسجيل وحشد الوقائع (أخطاء تطبيق الاصلاح الزراعى ـ صراف الجمعية الزراعية ـ ثورة الدمياطيين على صاحب الخمارة ـ استشهاد أحد أبناء الجيران فى سيناء ـ المهجرين من بور سعيد وآثرهم على أبناء الوادى ـ راس البر والصيادين فى الخريف ، ناجى ومرضه ، موت أم أصيلى ، انهيار المنزل الذى يقيم فيه زايد الخ) كل أحداث هذا القسم تقريبا لاتوظف جيدا لأنها خارجة عن بنية الرواية . ولو أن المؤلف قد اكتفى بالفقرة التى كشف فيها حوادث الموت فى ص ٨٩ «فريد مات فى طنطا بنوبة قلبية .. وخليل صدمته سيارة .. ممدوح سقط فى ترعة البرامون ومعه عروسه .. الخ» كانت هذه الفقرة كافية لتقديم الجو الذى أصبحت الشخصية تتحرك خلاله .. جو الهزيمة .. و (تتعدد الأسباب

والموت واحد) الذى ساقه الى نهايته المحتومة ٠

ومن مظاهر التقليد اصرار الكاتب على أن يثقف بطله فيجعله يتلو آيات من نشيد الانشاد أو يبحث عن مصباح ديوجين ص ٩٠ ٠

لكن نهاية القسم الثانى تعيد التماسك حين تكثف كل نقط الضوء فى هذا القسم فى لغة دلالية مشحونة حين يفكر (زايد) فى الانتحار فيجبن عن تنفيذه، وحين يسلم نفسه لأهل القرية وهو يدرك أنهم لن يتخلوا عن ثأر عياد (ابن القرية وفارسها) الذى يذكرنا بابراهيم «زينب» لهيكل وبعبد الهادى (الأرض) للشرقاوى ٠ وحين يتقزم مع تكثيف اللغة حتى لايملك القدرة على الهرب الا حينما تتخلى عنه القرية فيركض عبر (الترعة) مثل الضفادع الوليدة فى بداية الرواية ليلقى الموت وحيدا فى الأحراش ٠

« دفعنى الخوف الساحق الى الركض ثانية ٠٠ بعد أمتار ثقلت ساقاى كصخرة ٠٠ وتهاطل

المطر على رأسى ·· سقطت منهكا وانكفأت على وجهى فاندس أنفى فى الطين ·· بدت أشـياء ثقيلة تضغط على أذنى فتحدث أزيزا وأصواتا أشبه بعربدة طائرة مغيرة ·· أخذتنى الدوامة أحسست برأسى يسقط ثقيلا فى ناحية فتلفه الريح الصاخبة ·· وبدا الصوت أكثر اقترابا ·· الموت فى لحظة ثانية ·· الموت يجىء» ·

عبد الفتاح رزق

فى

« الوليمة » *

«الوليمة» من الروايات التى تحتوى على أكثر من شخصية نامية (سامية ـ نورا ـ الأم (حمادة) كما تقترب الشخصيات الأخرى من النمو الفنى .

ومن الأدوات الروائية التى أجاد الروائى أسلوب تيار التداعى الذى يستخدم روائيا باعتباره شاشة (سينما) لعرض المادة (الروائية) .

فكاتبنا قد وعى تماما الشكل المتدفق للوعى فى التقديم الروائى ، كما وعى أيضا فن

★ الكتاب الذهبى روز اليوسف ١٩٨٠ .

السيناريو السينمائى فاستخدم الأداتين استخداما جيدا الى حد كبير ·

فهو منذ البداية يضع بدايات الدروب التى تشقها شخصياته ومواقفه وأحداثه من طريق الفن الوعر · فيقدم أسرة مصطفى سالم القاهرية الارستقراطية على مائدة يكون لها مدلول رمزى حيث تكتشف شيئا فشيئا أننا فى (وليمة) على مستوى الجمال الفنى ـ على هذه المائدة فى حى الدقى تجتمع بدايات العالم الكبير ـ الرحب والضيق فى آن واحد ـ وننتقل فى (٣٩ مشهدا) الى هذا العالم وفى كل لحظة نشعر أننا فى رحلة العالم كله · فمن حارة البغالة بحى السيدة حيث ولد وتربى الأب الى الدقى حيث صعد بوصولية البورجوازية ، الى الجيزة ، والاسكندرية الى الفيوم ، والصحراء · ونحن لاننتقل فى حركة صاعدة من مكان الى مكان وانما فى حركة دائرية تمور بعلاقات شتى ـ ولكل مكان مدلوله الخاص داخل الرواية حيث يقدم تقديما جامدا كما يفعل

اسماعيل ولى الدين ، وانما يقدم تقديما ديناميا متحركا فالفن الذى يعيه رزق تصوير وزلزلة للبنـاء الاجتمـاعى • فنحن بالفعـل نشـعر بالانتقال بين الأماكن والأزمنة نحسـها رؤية ولمسا ونسيما وطعما وصوتا ، وادراكا كليـا لواقع الزمان والمكان •

والكاتب لايقدم الشخصيات دفعة واحدة أو بطريقة واحدة وانما ينوع على لحن الرواية تنويعات مختلفة •

ـ فالشخصيات تتسلل خـلال العمل حتى تكتمل فى نهايته •

ـ وهى متعددة ، ونامية ،تمتد فى صعودها من خلال الدراما والجدل بين شتى العلاقات على مستوى التكنيك •

ـ فالأب : جاهل وغنى وذكى ووصـولى ورغم كل شىء فانه فى سبيل وصوليته يتغافل ويئنسى كل شىء فيضيع كل شىء ليغرق فى بحر من الدنس •

ـ والأم : جاهلة ـ طيبة ـ مطيعة ـ تأخذ القشور رغم وقوعها المطلق فى ربقة التقاليد ·

ـ سعيد : (الباشمهندس) ، الابن الأكبر الذى ينجح دائما ولايعرف السبب ·

ـ يجـد المسـاعدة دائمـا فاذا امتنعت ضاع ·

ـ سـامية : محامية المسـتقبل ـ المنطلقة بلا وعى ـ الجميلة ـ المسـتهترة التى تبـدل الرجال كما تبدل جواربها ـ تتناول الحيـاة ببساطة وتعتقد أنها تختـار بارادتها كل شىء حتى الانهيار ثم تكشف فيما بعد خواءها من كل شىء وانها «جسم بلا رأس» ·

حمـادة : طـالب الطب الذى يحب مصر وقراءة تاريخهـا (خاصة تاريخ العصر المشابه لعصرنا ـ المملوكى ـ) وهـو من الشـخصيات القليلة التى تعيش برأسها فى الرواية ·

ـ مش حتفهم ·· وعشان تفهم حاول انك تجاوبنى ، تنسى أحسن ؟ والا تفتكر أحسن ·

ـ ايه الأسهل فى الاثنين ؟

ويختـار التـذكر الدائم ·· فيهرب من الواقع ـ المزيف ـ الى الواقع الحقيقى (الماضى الحى) ·

ـ الجدة : البغالة ـ عفاف الأديبة الواقعية الشابة التى تحاول التعبير عن حبهـا لمصر فى قصصها · ان حمـادة هو الضـمير الاجتماعى اليقظ الذى يرهبه الجميع ويهربون من مواجهته الجارحة ـ فأخته الكبرى سامية تخافه وتتحاشاه فتحلم مرة أنهم أكلوا لحمه ومـرة أنه محـام بلا ذراعين وعندما تجد أنمن الضرورىالرجوع اليـه تهب بمجـرد الاقتراب منـه حتى وهـو نائم ·

ـ نورا ـ آخر العنقود ، البنت الظريفة، رغم رداءة تكوينها الجمـالى كأنثى ، استخدمها الكاتب فى تقديم الشخصيات الأخـرى فكانت مذكراتها (مشهد ٢٢) فى غاية الظرف ·

ـ الجدة لاتقدمها الرواية كأمفحسب وانما هى الأم الكبرى ـ الأرض ـ مستودع الأسرار

الذى يفيض بالعطر من الماضى فيعبق الحـاضر والمستقبل بالأريج ، والجدة فى الأدب والأدب الشعبى خاصة رمز ــ لو فهم الروائى ــ للتمسك بالقديم (البقاء فى البغالة ــ العالم الذى يحبه حمادة ــ) العالم القديم الذى تمرد عليه الأب الوصولى والذى يرتكز عليه دائما ، فهو الأرض التى يمارس انتزاعها واغتصابها يأخذها معه عند زواجه فتكون (وكأنها واحدة من المدعوات) ص ١٤٦ ، لكنها ترفض الانتقال من الأرض ــ البغالة الى الرواء ــ الدقى ــ وعندما يقرر حمادة الاستقرار معها «يدب فيها كل نشـاط الدنيا» فحمادة فى نظـرها هو الرمـز البـاقى للأصـالة لمجتمع بلغت هشاشـته حد الضياع الكامل ٠

والجدة فى نظر هؤلاء الضائعين اما : المرأة العجوز المخيفة (فى نظر سامية) واما على حـد تعبير (زوجة ابنها) الحداية التى تحاول خطف أفراخها ،والتى نجحت بالفعل فى خطف حمادة الى أنيابها ٠

الجدة هى رمز البقاء التى يعيش من يلوذ بها وبالعكس يضيع تماما من يتنكر لوجودها .

ولاشك أننا بهذا العرض السريع المنتشر للشخصية نظلم الرواية ، ان عبد الفتاح رزق يذكرنا بالعظيم دوستويفسكى الذى استطاع بقدرة خارقة أن يدرس تحول العواطف تحت تأثير الوصولية البرجوازية وتأثير الأحوال السلبية وحب الذات فقد استطاع الكاتب أن يجمع المتناقضات فى كل واحد،وأن يقدم جميع العواطف ديناميا فقد آثر أن يقدم الشخصيةمن وجهة نظر الشخصيات الأخرى (ليس من أول الرواية ــ فقد استخدم الرمز العادى ــ وانما منذ المشهد الخامس وحتى النهاية) .

كما أن الكاتب يعى جيدا كما يبدو فى (الوليمة) كل امكانات التشكيل باللغة فيستخدمها فى تقديم عالمه الروائى (شخوصا وشخصيات) (ومواقف وأحداثا) تتجادل كلها وتتفاعل وتتبادل التأثيروالتأثر فنشعر منذالبدء وحتى الختام أننا فى عالم جميل .

١ ـ فالرواية تبـدأ كما قلنا ، بالسرد المطعم بالحوار الذى يقـدم من خـلاله المعلومة (المشاهد الأربعة الأولى) ٠

٢ ـ يتخذ الروائى من الحلم وسيلة لتقديم رؤيته الروائية (المشهدان ٥ ، ١٥) ٠

٣ ـ يلجأ الكاتب لاستخدام تيـار الوعى فيشدنا بقوة الى الأبعاد السحرية لعالم الزار مع الأم وللقصر المملوكى مع حمادة (المشهدان ٨ ، ٩) وهذا التدفق للوعى يمنح الكاتب قدرة فذة على جمع الأطراف المتناقضة فى الواقع كما يعطيه القدرة على تضمين التاريخ القديم الباقى من العادات والتقاليد فى الحاضر ، ويساعده فى ذلك اختياره الذكى لصيغة المضارع الذى يغلب على الرواية فيعطيها زمن الحضور الدائم ٠

٤ ـ كما يستخدم الكاتب طريقة المذكرات فى التشكيل كما نوهنا ، ولاشك أن التشـكيل بالحلم وبالمذاكرات وبتيار الوعى المتدفق بما تتيحه متآزرة من امـكانات الشـعر المصـورة

يساعدكثيرا فى بلورة الرؤية الواقعية للروائى، وفى هذا التارز الفنى لكافة الامكانات الروائية تتبدى القدرة النافذة للصورة الشعرية الكلمة والصورة الشعرية الجملة ، والصورة الشعرية الكل ، ان هـذا الشعر منح الرواية قدرا غير محدود من التوهج الفنى ٠

« يغلبها النوم ولاتعرف اذا كان مايحـدث حقيقة أم حلما ؟

يجــردها من كل شىء حتى من قدرتها على الكلام ٠ تكاد تصرخ ٠ انتظر ٠ ولكنه لاينتظر تقاوم فى اعياء فما من آجل هذا جاءت اليوم ، ولكنه لايسمع ، تشتعل النيران غــير المقدسة فتطوقه وكأنه حقيقة طوق النجاة ٠٠ الخ» ص ١١٥ ٠ مشهد (٢٤) ٠

ــ ولما كانت الرواية ــ والفن عــامة ــ تشــكيلا جماليا لرؤية الفنان العاكســة لتأثير الواقع على ذاته باعتباره وحدة فاعلة فى البناء الاجتماعى كان لزاما عليه آن يقدم فى تشكيله بناء فنيا موازيا لرؤيته ٠

ـ ولما كانت مهمة الناقد تحليل المخلوق الفنى وتقويمه فنرى آن عبد الفتاح رزق فى (الوليمة) قـدم رواية ناجحة الى حد بعيـد بل قدم بذورا جيدة لروايات قادمة ليته يتلقفهاـ وهو حتما فاعل ـ ويتعهدها بالبذر والانمـاء فشـخصياته النامية كسـامية وحمادة ونورا ممكن آن تخصب فى روايات قادمة ـ سـأظل أنتظر هذه النماذج الجيدة فى رواياته القادمة ·

غير أن شيئا ما قد وقع فيه الكاتب فأوقعه فى بعض المزالق الفنية وآعـاده لا الى قدرته المبدعة بل الى عمله الصحفى وكون الرواية قد نشرت مسلسلة فى مجلته (روزاليوسف) ·

فقد أدى ذلك الى بعض الأخطاء التى يمكن التخلص منها (متى) ؟·

(أ) المفردات : نجد (١٥) خطأ نحويا فى صفحات ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٨ ، ٤٦ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٣٧ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٤٩ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ·

(ب) يتحدث عن كمال الذى لم يعد متلهفا على زواج سامية فيذكر بدلا منه اسم عادل أكثر من مرة وعادل هذا هو زميل سعيد الذى تزوج مطلقته ·

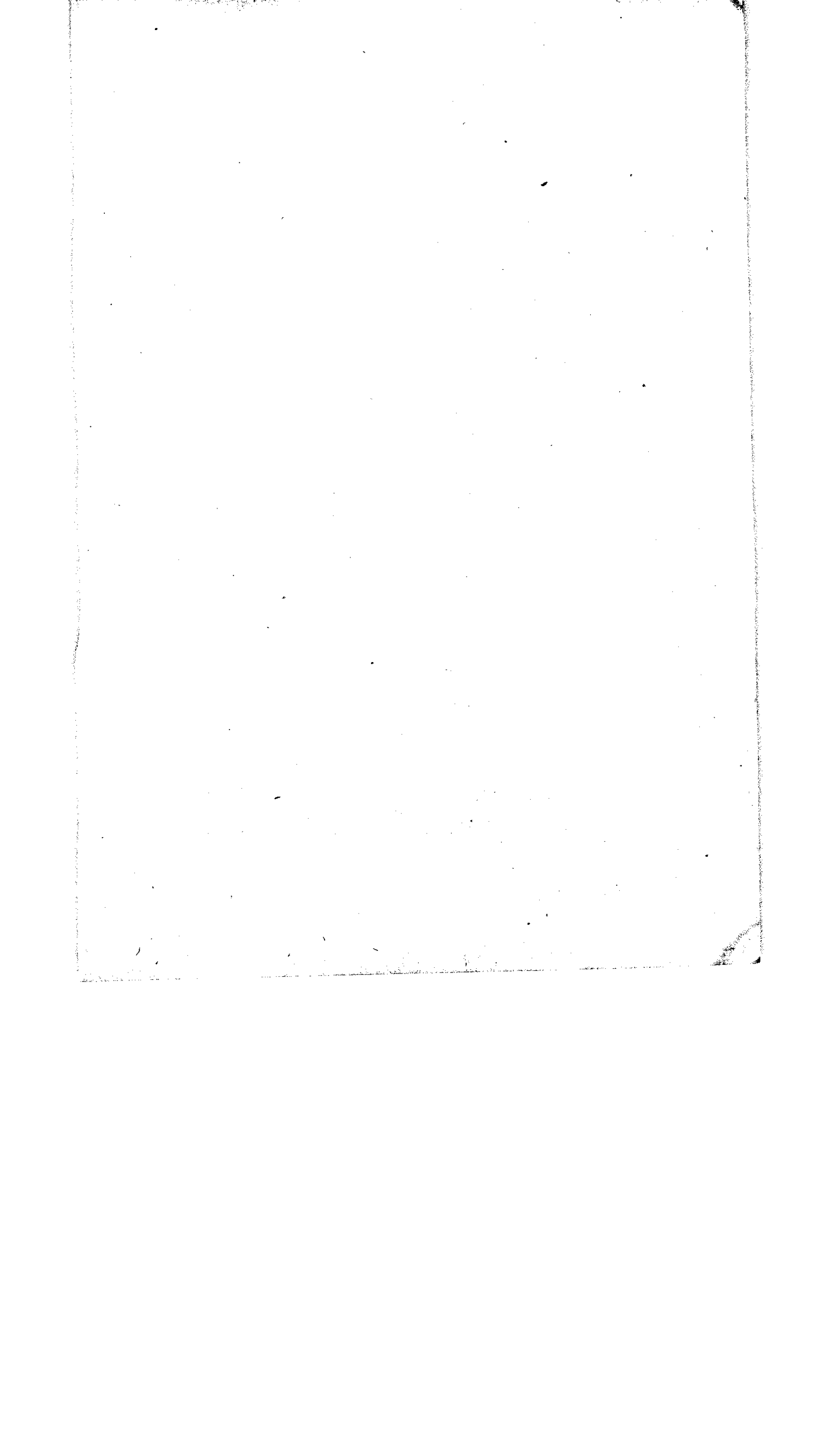
(جـ) الجزء (٢٨) قصة قصيرة بعيدة عن جسم الرواية ·

ـ قصة خطوبة عفاف لابن خالتها الذى استشهد فى سنة ١٩٧٣ ·

(د) الاسقاط والتضمين رغم اجادته فى معظم المواضع الا أنه يبدو أحيانا حشوا ص ٦١ وفى مشهد كالزار الأول (جزء ١٧) كان يجب تضمينه بنصوص شعبية ولم يحدث ، غير أن الكاتب ـ وقد شعر بذلك ـ قد استدرك الأمر فى حفلة الزار الثانية (مشهد ٢٧) ·

(هـ) بعض الجمل لم يكن لها داع فنى ، ففى حوار سعيد مع أسرته ، ماجدوى هذه العبارة (العمارة اللى بتتشطبدلوقتى شاغلانى خالص) ص ٢٧ ·

فيما عدا ذلك نجدنا أمام رواية جيدة بحق وهو مانفتقده كثيرا فى هذه الأيام ·



عبد الوهاب الأسوانى
و
« اللسان المر » *

منذ منتصف الستينيات ، وعبد الوهاب الأسوانى ، يجاهد فى آن يضع بصمة جديدة على صحيفة الحياة الروائية فى مصر ٠

ولقد تحددت ـ الى درجة ما ـ ملامح هذه البصمة فى روايتيه السابقتين : « سلمى الأسوانية» (١٩٧٠) و «هبت العاصفة» (١٩٧٤) ٠ وكان من أوضح معالم هذه البصمة محاولة الأسوانى تشكيل عالم القبائل العربية التى مازالت تعيش حتى اليوم فى أقاصى الجنوب الشرقى من مصر ، بين الصعيد والنوبة٠

واذا كان هذا الروائى قد حقق بعض النجاح فى روايتيه السابقتين فان بعض

---

* دار المعارف ١٩٨١ ٠

الصعوبات كانت تحد من ذلك النجاح . وأول هـذه الصـعوبات أنه لم يكن قد تسـلح للفن الروائى بالقـدر الـكافى ، فجـاءت الصيغة الروائية مختلفة الايقاع ، حيث بدا هناك فصل واضح بين ابكار الواقع الفـكرى الذى تحمله الـرواية وتعثر الواقـع التكنيكى الذى تمثل فيها . ولعل من أسباب هذاالخلل التشكيلى وقوع الروائى — فى بداياته — تحت ضغط الفكرة الجـديدة ، التى أسلمها عنـان قلمه ، فجاءت الروايتان وصفا للواقع المحلى الغـريب أكثر منهما تشكيلا جماليا لهذا الواقع (١) .

وكان طبيعيا ألا يمضى العقد الأخير (من ١٩٧٠ الى ١٩٨٠) حتى يـكون عبـد الوهاب الأسوانى قد تأهب بأسلحة فنية أكثر صقلا ، فتـأتى ثالثته «اللسـان المر» أكثر اقترابا من (التشكيل) ومن ثم أكثر ابتعادا عن (الوصف) الذى يهتم فيـه الكاتب بأن يقدم — قبـل كل شىء — الوفير من المشاهدات والمواقف والعادات

والتقاليد التى تدور فى جزء من بلادنا ، يهمنا كثيرا أن نتعرفه ٠

فى «اللسان المر» يتضح أن عبد الوهاب الأسوانى قد أدرك أن الذوق الفنى لم يعد يسعى الى (التعرف) بقدر سعيه الى (التذوق الجمالى) من خلال عمل روائى تبذر خيوطه لتتشابك ، وتتعقد ثم تنمو داخـل بنية روائية متماسكة يمور تماسكها بالكثير من عناصر الجـدل الذى يصنع الدراما وقد يكون من بين هذه العناصر الرغبة فى (التعرف) على الموضـوع ، لكن هذه الرغبـة ليست على الاطـلاق أهمهـا ٠ انطلق الروائى من هـذه الرؤية الفنية الجـديدة الى تشكيل واقعه فى (اللسان المر) من خلال اعتماده على تكنيك (الشـخصية الروائية) التى تحتوى عناصر الجدل الروائى بداخلها حين تنشر بظلها على الواقع الفنى (أحياءه وأشياءه وأحـداثه) فتحملها ــ متآزرة ــ ربما من خـلال التناقض المستكن بداخلها ــ لتقدم بها رواية ناضجة الى حد كبير ٠

وأول مايلفت فى (اللسان المر) صعود الروائى فى تشكيله للشخصية الروائية ، من مجرد كونها شخصية فاعلة فى المستوى الخاص الى بلورتها حتى تصل الى مستوى الرمز .

وكان طبيعيا أن تقففى الرواية شخصيتان متناقضتان يحمل كل وجه من وجوه تناقضها رمزا فنيا ، وأن هذان الوجهان فى تعارضهما الا وجهين متلازمين للشخصية المصرية القبلية ، تلك التى يغلب عليها الانبساط وتتحول فى بعض الأحيان الى النقيض فتصبح منطوية ، متقوقعة فى ذاتها داخل شرنقة سميكة من التقاليد تعزلها عن الآخرين ، ولكن الآخرين - فى رؤية الأسوانى الجديدة - لاينعزلون عنها، ولايتركونها فى عزلتها ، بل يندفعون لاختراق حواجزها حتى تتحول وبسرعة الى سوائها ، منبسطة ، متفتحة ، تشاركهم حلمهم الكبير من أجل الخلاص .

ويمثل (الشيخ شمروخ) هذه الشخصية القبلية ، فهو حين يقف لايختار الا الزاوية المواجهة «يحايل الريح فى منتصف النيل» وهو فى صلابته وفنونه «جبل عال متموج ·· سفحه أخضر وقمته بيضاء ·· برزت فى أحضانه مدخنة صغيرة وكأنها تتحداه» ·

وقبيلة الشيخ شمروخ هى قبيلة (السوالم) ذات الأصل العربى الذى يعيش أفرادها على أمجاده القديمة :

« حتى نخلهم كله نخل عجوز ، مما زرعه الاجداد ، كلما وقعت نخلة تركت مكانها شاغرا، وان قامت نخلة جديدة ، فالمصادفة البحتة هى التى أنبتتها» ص ٧٠ ·وهذه السمات كان يمكن أن تجعل القبيلة أقلية هشة ضعيفة بين غيرها من القبائل التى تسكن (النجع) المصرى البعيد، ولكنها كانت القبيلة الأقوى ، ليس لعراقة محتدها بل «ربما الشىء الوحيد الباقى (الذى يحفظ لهم شيئا من الهيبة) هو كثرة عددهم ، ومقدرتهم على القتال فى عالم لايؤمن أن هناك

شيئا اسمه الحق مالم تصاحبه قوة تدمير » ص ٧٠ ، ولذا فان ناس (السوالم) فى نظر القبائل الأخرى «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، أدركنا بسرك ياشيخ عامر ٠٠ قبيلة كلها مجانين ٠٠ يقاتلون الناس بلا سبب ، وان لم يجدوا من يقاتلونه قاتل بعضهم بعضا ٠٠ حتى نساؤهم يشتمن الناس بلا سبب» ص ٣٤ ٠

وتعرف القبائل الأخرى أسرار الشخصية السوالمية معرفة جيدة «مصيبة السوالم أنهم متكبرون ، ولايعترفون بأنهم نجع كسول ، يتغنون بالعز القديم دون أن يصنعوا مجدا جديدا» ص ٣٢ ٠

وهذا هو الذى يدفع بهم فى كل المواقف الى تأكيد عراقة الأصل ، وهذه صورتهم حين قدومهم الى (مولد الشيخ عامر) عابرين النيل مع غيرهم ، نراهم «وفى أعلى سارية (الطوفانى) راية حمراء ، يقال ان (سالم الكبير) كان يحملها فى اليوم الذى قاد فيه شيخ العرب (همام

الهوارى) قبائل جنوبى الصعيد ضد المماليك»
ص ٧١ .

● من هـذه القبيلة خـرج شيخ العـرب شمروخ ، امتدادا للأصيل من جذورها ، يكمن سر تكامل شخصيته فى واقعيتها ، التى تحمل داخل الشخصية كل دوافـع التمرد على الواقع - المزيف - بل الثورة عليه آحيانا بالسخرية منه لتعريته وفضحه ، وآحيانا برجمه . وهذا الموقف المتمرد هو الذى جعل (شـمروخ) محبـوبا فى الجميع ، رغم تمـرده على الجميع ، ممـا فرض لشخصيته الهيبة ولأحكامه التقـدير ، وهـذا التمرد فى الشخصية سمة آصيلة فيها ولذا فاننا لاندهش حين نجدها تحمل قلبا «آبيض» «اذا غضب فمثل بحر النيل يغرق العالى والواطى ، واذا هدأ فمثل نار القش» .

هـو فارس عـربى من فرسـان العصر الوسـطى ، يـرقى للقيـام بدور البطـولة . وما الصفات التى حملتها الجملتان السـابقتان - حين شبهه الروائى ببحر النيل ونار القش -

الا تأكيد لسمة الحكمة التى تميزالبطل الشعبى، ويمتد منها ، من الصورة التشبيهية ، مايشكل سمة ثانية من سمات البطولة الشعبية وهى سمة الجود ، ذلك لأن (شمروخ) اذا عـاد من رحلته للاتجار خارج النجع ــ وهذه المهنة قد أكسبته تعرفا وانفتاحا أكثر ــ «قفز الى الشاطىء فى رشاقة ٠٠ قصير القامة ، عريض الصدر ، عيناه ضيقتان حادتان ، أحاطت به الجموع تعانقه ، تقبل وجهه ، تتعلق بعباءته السوداء ، تمسك بجلاليبه الصوفية الثلاث التى يرتديها واحدة فوق الأخرى ، تحمد الله على وصوله» محملا بالهدايا التى يوزعها بفرح ــ ودون من ــ على الجميع ٠ يوم قدومه يوم عيد ، يفرح الفقراء ويتحرك الكسالى ، وكل السوالم فقراء وكسالى، فيجتمعون فى ساحةالديوان الواسعة «ويتصاعد الدخان من كل المواقد استعدادا للعشاء الجماعى للقبيلة» ص ٧ و (شمروخ) رجل يحب الرجولة فاذا لم يجـدها فى كبـار القبيلة زرعها فى أطفالها وتعهدها حتى تنمو ٠٠ يفرح بها مبكرة

فى ملامح طفل : «ودخل غـلام أسود ، جذاب الملامح ، عليه قميص أبيض وسروال من (العبك) يصل الى قدميه ٠٠ شق الجموع فوق البروسن ، حتى وقف أمام شمروخ وصاح بصـوت رفيع غاضب :

ـ توزع حاجاتك ومحتاجاتك على النسوان وتنسى الرجال ! تظننى فى عينك ، هات ابنك الكبير يسحب نبوته ويبرز لى فى الميدان ! أو تعال أنت نفسك وسأثبت لك أن المرحوم أبى خلف ولدا يقاتل التماسيح فى البحر» ص ٨ ٠

كان يمكن لأى رجل فى (السوالم) أن يعاقب الغلام على اساءته الأدب فى معاملة الكبـار ، ولكننا لسنا مع آى رجل ٠٠ اننا مع شـمروخ الذى «هب واقفا ٠٠ احتضن الغلام ٠٠ عانقه ٠٠ ربت كتفيه ٠٠ قبل رأسه ، ثم تلفت حوله فلم يجد غير حقيبة صغيرة مغلقة ، وغير الثوب الأصفر الذى تركته المرآة الطويلة ٠٠ مضت لحظات وهو يتلفت فى حيرة ، حل بعدها احدى عمـائمه ، ودار بهـا على رأس الغـلام» كان

شمروخ حكيما ، التقط عنصر الرجولة المبكرة في الغلام ، وفرح به ، ونماه ، وضرب بسلوكه مثلا للجميع حين آثر الولد بعمامته ·· وربما كانت أغلى مايملك ـ وعلمه كيف يرتديها وينسقها حتى يبدو رجلا ، كالنيل ، حيث شبهه الروائى بقلم الرصاص الأسود فوقه كرة بيضاء من القطن) ·

وشمروخ طيب وحنون ضميره دائما يصحو فيؤرقه ويعيده الى صوابه ، يندم ان تحركت حيوانيته بعض الشيء تجاه احدى فتيات القبيلة ، ويندم ان تسبب فى رفض احدى العجائز قبول هديته ، يجذبه هذا الضمير الصاحى دائما الى ارضاء الكل وتجميعهم على الحب ··

وهو شهم تتحرك نخوته قبل الجميع حين يلم بالقبيلة أى تهديد بالخطر ، فعندما يعلم بتخلى أحد شبان (الجوابر) عن احدى بنات (السوالم) بعد دراية الناس جميعهم بعلاقة الحب التى تجمع بينهما ، وبينما يتراخى عمدة النجع ومشايخه «برز عرق أسود فى منتصف جبهة

شمروخ ٠٠ تجاهل العمدة وخاطب الشيخ علام قائلا فى حنق :

ــ أنت تعــرف السبب لكنك تــداهن ٠٠ الجوابر يقولون ان نسبنا مشكوك فيه، ويرفضون الزواج منــا ٠٠ وأنت تداهن ٠٠ لماذا لاتكون صريحا فى كلامك ؟!»

انــه يســعى الى الحقيقــة ، وتكشف كل تصرفاته كل مايطغى عليها ويغطيها حتى وان اتهمه النــاس بالجنــون «واذا غضبت لكم فأنا مجنون ، طلاق ثلاثة من نسوانى الثلاث ، اذا لم يتزوج معوض بن عبد الغنى الجوابرى بتول بنت محمد على السوالمى ، آخلى الجوابر يندمون طول حياتهم» ٠

وشمروخ البطل الشعبى فى الرواية خفيف الدم ، ومما يزيد من الباسه هذه الصفة كونه من (السوالم) يشاركهم التباهى و (الفشخرة) ، فهو يحب قبيلته ويباهى بها ــ رغم كل ما ألم بها ــ لأنه بوعيه الأصيل يدرك أن نهضة القبيلة لاتجيء من الانفصال عن واقعها بل من المشاركة

فى هذا الواقع ومحاولة زلزلته من داخله حتى ينجح فى تغييره ٠٠ ولهـذا فاننـا نجـده فى الرواية قريبا من الشـخصية الجحـوية ، فهو صاحب فكاهات ونوادر تجعله حيـا دائما فى وجدان النجع حتى وهو خارج النجع فى رحلته التجارية ٠٠ بل اننا نجده حيا فى آشد المواقف خصوصية حيث يمثل نوادره القاسم المشترك فى أحاديث الناس ، يقول معوض لبتول تعقيبا على حادثة كان فيها شمروخ جوادا :

« ـ أقول لك يحب يفتخر ، مـرة رأيته واحدة من قبيلتكم تطلب منه عشرة قروش ٠ فأدخل يده فى جيبه وأخرج منه جنيها ، أعطاه المرأة وقال لها ، حظك ! مادام خرج على حظك ٠٠ فهو لك» يفسر آهل النجع هذه السـمة فى شمروح بآنه رجل (فشخار) ٠٠ وربمـا بأنه رجل سفيه ، ومنذ حاتم الطائى والجود والسفه ـ أو ظن السفه ـ متلازمان ، لكن السـفه لم ينقص من جود حاتم ومروءته بقدر ماآكد فيه جوده ومروءته ٠

وشمروخ المصرى فى رواية الأسوانى الجديدة امتداد حميم لهذه النخوة العربية الأصيلة ..

- ٣ -

من أجل هذا كله تكسب الشخصية الروائية قوتها ، فنجدها تتسلل فى الآخرين تزرع ايجابياتها فى الأطفال بعد آن تضرب السلبية فى الرجال ، لأنها شخصية رحبة ، خصبة ، معطاء ، جيدة ولهذا فانها تنجح دائما فى تجميل الواقع بالرغم مما تجد من صعوبات وتواجه من مكابدات .

ولكن الشخصية الواقعية التى شكلها عبد الوهاب الأسوانى فى روايته لاتعتمد فى رحلة انجازها وتحققها على المصادفة كما يحدث فى الشخصيات الرومانسية ، بل انها تتحقق بالوعى الواقعى الذى يجمع الناس فتحقق الشخصية (بهم) و (معهم) و (فيهم) خطواتها الايجابية التى هى فى الحقيقة انجاز للجماعة الشعبية التى شاركت الفرد الواقعى ارادة

التغيير ، من هنا يمكن القول بأن (شمروخ) يقوم ـ فقط ـ بدور الحافز الجمعى ، الذى يحقق الحقائق الدفينة فى جماعته ويسعى بها الى التغيير ٠

● فى المولد حدثت واقعتان ـ هما أهم أحداث الرواية ، وكان (اللسان المر) ضمير القبيلة الواخز هو الفارس الذى قاد قبيلته فى طريق الخلاص من أزمة كل من الحدثين :

(أ) جعل الروائى من المولد الفرصة الواقعية المقبولة التى يتم فيها اللقاء المأسوى بين البنت السوالمية (بتول) وحبيبها الجوابرى (معوض) ٠ هذا اللقاء الذى انتهى بفض بكارتهما معا خارج أسوار التقاليد القبلية التى حكمت عليهما بالانفصال الى الأبد ٠٠ وفى المولد ينشغل الناس بما لا يحدث فى أى وقت غيره على مدار العام ٠٠ تنفك عقدة الكبت فتتفجر (المخنوقات) لتستعيد شيئا من نوازعها ٠٠ تأتي الراقصات والخمور وكل وسائل المتعة ، ومن ثم يهيأ الجو للحبيبين ودون أن يدريا

«تزحف كهرمان على أربع وعينها فى ثقب الباب، رأت معوض يقترب من بتول ، فلمعت عيناها ، وتسارعت أنفاسها ، كان يقرب رأسه من وجهها ويقول كلمات غير مفهومة ، وبتول تميل برأسها نحوه فى بطء كالمخدرة ، مد يده واحتضن رأسها ، ومضى يقبلها فى خدها بسرعة وشوق ، فانهمرت الدموع من عينى كهرمان ، وماجت ملامحها بتعبيرات فرح بدائى تخالطها تعبيرات حزينة ! رأتهما يرقدان على السرير ، ويتداخل جلبابه الأبيض فى ثوبها الأحمر ، ثم رأته يقف فجأة مبهوتا يحدق فى بقعة دم حمراء فى جلبابه ٠٠ وبتول نصف راقدة تحدق فى وجهه بشعرها المهوش فى فزع» ص ٣٥ ٠

(ب) وينتقل الروائى سريعا ليصور الحدث الثانى الذى تم فى المولد ٠٠ وهو كما صور الحدث الأول على وجه كهرمان يلجأ الى تصوير الحدث الثانى على وجوه نساء القبيلة فى ساحة المولد ، حيث تجمعن «بعباءاتهن السوداء الخشنة تخفى تحتها الثياب الجديدة الملونة ، يلهثن من

العطش وقد تغير الجــو فجــأة وعصفت الريح الساخنة ،وسال العرق علىوجوه البنات ، وجفت شفاههن ، وانطفأت من عيونهن نظرات الفرحة، وبكى الأطفال ، وطالب الصبيان بالماء ، وولولت امرأة : أدركنا بسرك ياشيخ عامر من الهلاك ، كل بلدة دارت حول أزيارها ومنعت الناس من الاقتراب منها» ص ٣٥ ٠ هنا شبه تطابق بين الفقرتين ، ولكن التناسب الذى يتم عكسيا فى تشكيل الحالتين يجعل التقابل الظاهرى بينهما تطابقا وهو مايؤكد الاتفاق الكامل ــ تقريبا ــ بين ماحدث فى الخلوة البعيدة ، ومايحــدث فى ساحة (السوالم) بالمولد ٠٠ فى تشكيل الحدث الأول تصعد الجمل لتحقق (الرى) ، وفى الثانى تهبط الجمل لتحقق (الجفاف) ٠ والرى والجفاف لم يكونا قدريين ، فلا الســماء ــ فى الخلوة ــ أمطرت فجأة ، ولا النهر ــ فى الســاحة ــ جف فجأة ، ولكن كليهما كان من فعل القبيلة ٠ فى المشهد الأول حجرت على الآتى (الولد والبنت) ووقفت من الحب النابت موقفا عدائيا صلبا ٠

وفى المشهد الثانى انطلقت لتبتلع كل رصيدها من المتعة/ الماء ــ حتى جفت ولم يكن أمامها غير البكاء ، دموع هناك ــ فى عينى كهرمان ــ تعلن عن «فرح بدائى» يستيقظ ، ودموع هنا ــ فى وجوه النساء والأطفال تعلن عن عقم شديد فى التفكير ، وبلادة لانهائية من الرجال ازاء مايحدث ..

● وفى كلتا الحالتين لايجد الضعيف (أم بتول والنساء) سوى شمروخ الذى يتأهب بمجرد علمه للحل :

(أ) فى حل مشكلة الجفاف يلجأ الى أسلوب ساخر فى عودته بالماء من النهر القريب فيعود فى موكب مهيب من الحوامير والجواميس المحملة بقرب الماء تتطق كلها فور اشارة خاصة وفى صوت واحد « آر .. آر .. آر » ويعود بالماء اشتراه من ماله مؤكدا سمة (الفشخار) ومؤكدا فى ذات اللحظة ارادته القومية أن يحيل عذابات أهله الى مسرات .. وعطشهم للحياة الى رى دائم بالبهجة .

(ب) فى حل مشكلة بتول ومعوض ــ وهى الأهم ــ يستغرق الحل مساحة أكبر فى الرواية ــ من ٤١ ــ ٧٣ حيث يحتشد له شمروخ بقدر كبير من الدهاء والذكاء والحكمة ‥ فيصر من البداية على أن يتم الزواج رغم أنف القبيلتين ، وينجح فى ذلك باعتماده على الجيل الجديد من القبيلة الذى رباه ونمى فيه الرجولة ، بهم اختطف معوض ليضمن حبه لبتول ، وليخفيه عن قبيلته التى ترفض تزويجه من القبيلة الأخرى ٠

وبهم اختطف والد بتول وأخفاه حتى لايعترض الزواج ‥ وبهم انتصر شمروخ على بلادة القبيلة ‥ بل تحريكها الى المستقبل ‥

وان كان شمروخ قد وقع ــ ربما لحسن نيته ــ فى خطر لم يكن يتوقعه ، حين اكتشف موت والد بتول فى سجنه الذى أخفاه فيه ‥ وكان هو القاتل ‥ الذى سيق الى السجن وسط دموع الجموع الغفيرة التى جاءت تودعه ٠ لايهم شمروخ أن تكون هذه نهايته فهو يمضى «رافع

الرأس» بين رجال الشرطة ، سعيدا بالحل الذى تحقق على يديه والذى سيحمله دائمـا رمـزا للبطولة الشـعبية التى زلزلت التقاليد الغبية حين وحدت بوعيها العميق بين القبيلتين وضربت لهما أروع الأمثلة على الرجل حين يعيش كثيرا منتصرا للحياة ٠٠ ومنتصرا بالحياة ٠

ـ ٤ ـ

نجح عبـد الوهاب الأسـوانى فى روايته الجديدة ـ الى حد كبير ـ فى أن يشكل من خلال شخصية شمروخ واقعه الفنى ، بحيث تجـاوز بهذه الرواية خطوتيه السابقتين وهذا مايجعله يقف ـ بحق ـ جنبا الى جنب مع آخر المنجزات الروائية فى أدبنا ٠

ولكن يبقى أن نلفت الى وقـوع الروائى فى بعض الهنات التى أخلت من تماسك البناء الروائى فى (اللسان المر) :

● **ولعل أهم هـذه الهنات وقوع الكاتب ـ أحيانا ـ تحت تأثير الموقف وانسياقه وراءه**

مما يؤدى به الى (الخروج) من الرواية ومنذلك بعض المبالغات الشديدة فى تصوير بعض الأحداث خاصة تلك التى تحدث من الشخصية الرئيسية (شمروخ) أو من الشخصية الثانية فى الرواية (عبد الغنى الجوابرى) والتى قد تصل بالشخصية الى مستوى الرسم الكاريكاتورى حيث تمثل السخرية من الشخصية هدفا فى ذاتها وليست وسيلة لتحقيق التكامل الروائى .

● ومن ذلك أيضا ـ وهو جد خطير ـ هروب اللغة من الكاتب خاصة فى حواره الذى التزم فيه الفصحى ، ولاشك أنه قد أجهد نفسه كثيرا مع اللغة لتأتى متلائمة مع الشخصيات الشعبية التى تتحاور ومن ثم تتلاءم مع الواقع الشعبى الذى يسهم الحوار فى تشكيله ، ويتضح الخلل فجاء فى تفصيح العبارة أو المثل الشعبيين اللذين تحتشد بهما لغة الرواية ، وبديهى أن المثل الشعبى خاصة ـ العبارة الشعبية عامة ـ يفقد حيويته وينطفىء ، مالم يقدم باللهجة التى تنوقل بها عبر الأجيال ، ومن ذلك قوله :

« لاترحــم ولاتترك رحمــة ربنا تنزل »
ص ٦٢ ٠

و «المكتوب على الجبين تراه العيون» ٠

فى المثل الأول أحدث التغيير فى بنية المثل ــ حين أتى الروائى بالفعل (تترك) بدل الفعل الأصــلى (تسيب) ــ خللا أصــاب الجملة المثلية بالاســترخاء ، وفى الثــانى تسبب التغيير الى (تــراه العيــون) بدلا من (تشــوفه العين) فى اضطراب الايقــاع المتــوارث للمثل ، والذى يتمثل فى عاميته المسجوعة «المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين» ٠

ولو أن الكاتب فعــل فى المثــل وغيره من التعبيرات الشعبية مافعله فى القصــيدة التى (ولفها) معــوض لبتــول فى أول الرواية حين قدمها بالشعر العامى ص ١٨ لكان ذلك أوفى وأوعى الى تحقيق قـــدر أكثر من التمــاسك الروائى ٠

ولكن هذه الهنات لاتعنى أكثر من كونها ـ لقلتها فى الرواية ـ علامة على أن عبدالوهاب الأسوانى يقدم (باللسان المر) اضافة جديدة للرواية العربية المعاصرة ..

---

(١) انظر دراستى عن سلمى الأسوانية بمجلة (الظفرة) الخليجية عدد مايو ١٩٨١ .

نبيل عبد الحميد
فى
(المسافة بين الوجه والقناع) *

يصدر الفنان عن تصور للواقع ، وتتشكل رؤيته للواقع طبقا لهذا التصور وهذه الرؤية هى التى تحدد (البنية التشكيلية) للمخلوق الفنى كما أنها - الرواية - هى التى تعبر باللغة الروائية عن (البنية الفكرية للروائى وتقوم على حكاية الحركة الانسانية فى الواقع بحركة موازية فى العمل الروائى وبمعنى آخر فان الرواية تعتمد على البشر - الشخصيات - وعلى الحركة - الفعل البشرى - الذى يقوم على دوافع نفسية تبرره وتتحكم فيهوتدفع اليه، والروائى حينما يقدم لنا عالمه انما يقدم عناصره فىصورة (متراكبة) وعلينا تقع معضلة

★ روايات الهلال سنة ١٩٨٠ .

تفتيت هـذا الكل (البنية التشكيلية المتراكبة) الى جزئيات نلمح منها مايقوم بينها من علاقات ومايتولى وظيفة (تركيبها) ان روابط وأدوات (تشكل) معا ببنية الرواية • ومن البديهى أن موقف الفنان من الواقع هو الذى يحدد رؤيته لهـذا الواقع ولايمكن أن يصـدر الفنان فى (تشكيله) عن فـراغ ، بل ان البنية المتراكبـة للغة تنهض بحمل (الموقف) والرؤية فى حالة (تشكل بنائى متوهج) • ان جـازت العبارة •

واذا كان السـؤال هـو كيف يرى نبيل عبد الحميدالواقع وما موقفه منهوكيف استطاع (تشكيله) جماليا فى روايته التى بين آيدينا ؟

علينا أن نقـوم ــ الآن ــ بحـل معضلة (التركيب) فننظر الى الرواية كجزئيات صغيرة تتضافر فيما بينها لتؤدى الكل (الفنى) • مع ملاحظـة آن هـذه التجزئة يجب آن تتم بوعى وحذر وهى عندما تفصلها عن بعضها (لاتنفصل) الا للتبسيط المؤقت فبين الجـزئيات الصـغيرة والكل فى الفن علاقات جـد معقدة ومتداخلة وفى غاية التشابك •

ويقسم الكاتب روايته الى أربعة فصول مختلفة التقطيع فالأول والثانى متناسبان طولا كل منهما ٤٤ صفحة وكل منهما عبارة عن فقرة واحدة بينما نجد الثالث مكونا من فقرات ثلاث فى ٤٦ صفحة ويأتى الرابع من فقرتين فى ٢٢ صفحة فقط) . فهل لهذا التقسيم غير المتناسب دلالة فنية ؟

● من الفصل الأول ندرك بالوصف المجرد لمحتويات المكان وباستخدام كم متراكم من الجمل الاسمية اننا داخل العالم الروائى المباشر الذى يركز بدقة على كل شىء بالمكان مهما صغر حجمه فنندفع مع الكاتب مترقبين مايسفر عنه هذا التراكم الكمى من أحداث ووقائع ، ثم تأخذ الرواية حركتها الأولى من تركيز العدسة الروائية للكاتب على أقل الأشياء حجما فى الواقع وهو النملة التى تتحدك فى الحاضر من أعلى الى أسفل ويمينا وشمالا فتكاد تغطى المشهد وتسمح لمواجهتنا بحادثة اختفاء غريبة لشخصية بشرية هى (عطيات) يتبدى ذلك من موقف

التحقيق الذى يتم بين وكيــل النيابة ووالدها الحاج رجب السبكى ووالدتها (الحــاجة تفيدة وزوجها المهندس حسن الأنصــارى ولكن لأن الشخصية غائبة أو مغيبة فان الحديث عنها يكون بصيغة الفعل الماضى وبالتالى فان النملة (التى يمكن أن تكون رمزا جيدا للشخصية) تتوارى بعد آن كانت فى حالة الحضور (الحديث عنها تم بصيغة المضارع) ٠

تتوارى النملة وصيغة الحضور بعد لحظات قليلة من عمر الرواية لنجد الكاتب ينقلنا الى (عالم الحــكى عن وقائع سبقت) ، وبالتالى فان تقديمه للشخصيات والأشياء يتم بصيغة (كان ياماكان) لا بصيغة ماهو آمامنا (يفعل ويتحرك ويكون) ٠ ونلاحظ آن الشخصية الوحيدة التى تتمتع بالحضور طوال الفصــل هى شــخصية المحقق فهو حاضر دائما يسأل ويجادل ويحاور سمة أى محقق واع يقظ ، أما الباقون فيبدون — رغم حضورهم — مغيبين كصاحبتهم الغائبة — عطيات — تقــول الحــاجة تفيــدة عن زوج

ابنتها : «حسن مثـل ابنى تمـاما ، آنا ربيته وأعرفه جيدا ، حسن لايخفى عنى أى آمر مهما كان صغيرا ، كانت عطيات ماتزال طفلة ، ورغم ذلك كان يغضب ويشكوها الى اذا تركته ودخلت حجرة آخرى • كان يقول دائما : متى تزوجونى عطيات ياخالتى ؟ ص ٣٨ • ونلاحظ من هذه الفقرة الصغيرة أن كل جملة لاتـكاد تخلو من فعل (كان) ــ ومن فعل الماضى بصـفة عامة ــ وهى صيغة تسيطر على الفصل بأكمله ، وهى من ثم تؤثر فى الشخصيات التى تكاد تقف عند لحظة مولدها لاتكبر ولاتنمو ، والكاتب ــ بقدر من الوعى ــ يدرك ذلك فيحاول (خداعنا) بتقديم (المفاجآت) الكثيرة ، كالعصـا ، البـاروكة ، الايصال ،وكالسؤال عنآشياء بعيدةعن الأحداث وعن الشخصيات • كما تؤثر هـذه الصيغة فى طبيعة الحوار فى الرواية فنجده سؤالا متكررا عن (غائب) عطيات ، بهجت ، مختار الذى كان يعمل خادما قبل بناء الشقة التى اختفت منهـا عطيات عامين ، خشية الأهل الخ ونخـرج من

الفصل الأول من نفس حالة الترقب لما تسفر عنه الأحداث التالية نخرج بمجموعة ـ هشة ـ من الأفكار عن عالم غريب ـ وان كانت أجزاؤه واقعية ، فهل يستطيع الكاتب كشف الغموض الذى تعمد فرضه فعتم (الرؤية) فى هذا الفصل ؟!

● فى الفصل الثانى ننتقل فجأة الى أسرة (رفعت الغندور) التى تسكن أسفل شقة عطيات، نحن بالطبع مهيأون لاستقبال أحداث تتصل بعطيات ولكننا نجد أسرة جديدة تلعب النملة فى حياتها دورا مماثلا ليقدم لنا الكاتب من خلال صيغة الماضى اسرة مريضة كسابقتها ، كل شىء فيها قذر وكل شخصياتها مريضة وحتى الذى يحاول الكاتب آن يجعله (صحيحا عقليا) هو رب الأسرة يقدمه لنا طريح الفراش يأكله النمل والوهم والوحدة وتحاول المرآة ولايحاول أحد انقاذه. آما الأم (جليلة) ـ فهى شخصية غير مستوية ويصر الكاتب على تهريئها الى أقصى حدود التهرؤ «نظرت جليلة الى الخبز وهى تدلك

الصابونة بيديها ، تحركت ناحية دورة المياه ، وقفت عند الباب ، استدارت ، ورجعت ، عادت تنظر الى الخبز وتقرب آنفها منه ص ٥٨ ؟

يشغلنا الكاتب بهذه الأسرة وتكاد عطيات تختفى ــ وهى سبب مجيئنا الى هذه الشقة (المقرفة) ، وعندما يصل وكيل النيابة لاستجواب أفراد هذه الاسرة عن واقعة اختفاء عطيات نجد الأم ــ رغم صورتها المقززة تحاول أن (تبلفه) للزواج من احدى بنتيها ، ينسى موضوعه الأساسى ويتطلع الى المرآة المقابلة ويحكم عقدة رباط عنقه وهو يمد رقبته الى أعلى • ان الحدث الأساسى فى الرواية لم يتم فى هذا الفصل وانما ووجهنا بأحداث جديدة مع أناس جدد لايتميزون عن الماضين بشىء ، وان كان الكاتب ــ بذكائه ــ قد حاول ــ آحيانا ــ ألا ينسينا ماكنا فيه حيث نجده نادرا مايذكر عطيات أو عائلتها ولكنه بهذا الشكل الساذج والمكشوف لايقدم جديدا •

تغير موقف وكيل النيابة من الذكاء الشديد فى الفصل الأول الى الغفلة الشديدة فى هذا الفصل . أوقع الكاتب فى تناقض لم يستطع تبريره .

● نجدنا فى الفصل الثالث أمام جزء هام من هذه الرواية وترجع أهميته الى :

١ ـ لم يأخذ النمل من مقدمته الا خمسة أسطر فقط تركت بعدها المشهد للأحداث .

٢ ـ لأن الكاتب قد قسم هذا الفصل تقسيما ثلاثيا (لم يجره فى الفصلين السابقين ونحن هنا أمام أسرة ثالثة لم يرد ذكرها فى حياة الاسرتين السابقتين ومطلوب منا متابعة هذه الأسرة (الجديدة) ، علنا نجد شيئا عن عطيات نحن أمام أسرة ليس لها من الدنيا الا (الشره) فى التهام الطعام ـ سمة تميز كل أفراد أسرة اسماعيل الجارحى ويتوزع النمل الى أشياء أخرى يتعمد الكاتب التركيز عليها ليتعرف على قدر التفاهة الذى تغرق فيه هذه

الاسرة (الحذاء ـ العصا ـ الحـرص على النظافة والحرص يذكرنا بحالة الخوف من العدوى التى عاشتها جليلة فى الفصل الثانى وحالة الخوف من النمل التى عاشها زوجها فى ذات الفصل . ولكن حالة اسماعيل الجارحى لاتصل الى التقزز الا فى حالة احضار الخادم للأكواب الممتلئة بأطقم الأسنان لاسماعيل وولديه آثنـاء جلوسهم على المائدة الذى استـمر طـوال الفقرة الأولى من الفصل ، ولأن الرؤية حتى الآن مازالت كما هى غائمة وضبابية ، فان الحدث لاينمو بل يتوقف عند مجرد الوصف التقريرى باستخدام الفعل المـاضى واصرار الكاتب عنـد جميع أصـناف الطعـام والشراب التى يمكن لأسرة (مفجوعة) كهذه أن تلتهمها قدرة (الشره) يصورها الكاتب بمبالغة تجعلها غـير متصـورة فى بشر وحتى عندما يرد ذكر عطيات ـ بعد ١٦ صفحة ـ من الفصل ونعلم آنها الحدث الرئيسى فى الرواية

يكون الحديث عنها من خلال فكرة (الشره والالتهام) • هل عرفوا كيف اختفت عطيات ؟

وضع اسماعيل الجارحى يديه تحت بطنه وشهق نفسا طويلا وقال :

– لابد أنها ماتت من الجوع ، لاتستبعد حدوث ذلك ياعباس •

● فى الفقرة الثانية يعود النمل ليأخذ أكثر من صفحة ثم ننتقل من خلال شرخ بجدار الحجرة مع عباس الجارحى (أحد المبطونين) الى مشهد صارخ لممارسة الجنس بين رجل وامرأة لانعرفهما •

– يتحرك هذا المشهد فى حركة نامية صاعدة تأخذ بألباب (عباس) حيث تنتقل الجمل فى سرعة ورشاقة ورغم كونها جملا تقريرية وصفية ، الا أن تركيبة الجمل القصيرة وتدافعها أوشك أن يحيل الزمن الروائى الى الحاضر «وضع اناء النار بين الوسائد ، وألقى فى داخله

شيئا أخرجه من جيبه ، ارتفع الدخان الأزرق وانتشر فى الحجرة ، اتجه ناحية الحائط الملاصق للفراش وانطفأ النور ، سقط شعاع أخضر على المقعد المستطيل ، لمعت رأس الأفعى الكبيرة الملتفة على ذراع المقعد ، خضراء ، بارزة العينين، فاغرة الفم ، سقط شعاع أحمر فلمعت رأس الأفعى الكبيرة الملتفة على الذراع الأخرى ، تماوج ضوء أصفر خلف الستارة المسدلة أمام النافذة ، انتشر الدخان خلال الأضواء الملونة ، التفت ونظر الى المقعد والى الفراش والى الوسائد ، فتح باب الحجرة وخرج •• ارتفع صوت شيء يرتطم بالأرض ، نظر عباس ناحية باب الحجرة ، قام ومشى فى هدوء وفتح الباب، كان اسماعيل الجارحى ممددا على الأرض ويده تبحث عن العصا ، وهو يتمتم بصوت متهدج» ص ١١٤ ، ١١٥ ، تعمدنا أن نأتى بهذه الفقرة الطويلة لملاحظة أننا أمام أسلوب جديد لم نعهده فى الأجزاء السابقة من الرواية ، كنا من قبلها أمام أحداث غير مترابطة تمشى فى الماضى

فى حركة واقفة (لا ناحية) ــ نحن هنا أمــام حدثين يدوران معا فى لحظة واحدة ، تتداخل أجزاء الصورتين فى جمل قصيرة متدافعة ، بل ان الكاتب يدخل عليهما حدثا آخر يخلقه خلقا هو حركة رؤوس الأفاعى المرسومة على المقعد بالحجرة المواجهة للشرخ تحت الاضواء ، وحركة أخرى لانراها تحدث فى صالة شقة ــ الجارحى ــ ولكننا نرى نتائجها بعد ذلك اذ نجد الجارحى الكبير ممدا على الأرض بعد ارتطامه بها ، ان علاقات اللغة عندما يسيطر عليها فنان حقيقى تحــدث الدينامية وتدخل التــوتر على حــركة الأحداث ونشعر حتى رغم كونها تحدث جميعها فى لحظة واحدة ــ أننا أمام موقف روائى جيد.
ولم يزعزع من جودة هذا الموقف الروائى الا تدخل الكاتب السافر بالزج بموضوع عطيات فى تيار التداخل المتدفق فى الحدث والعجيب أن هذا الزج بعطيات لانطلبه هنا بالتحديد بعد أن تجاهله الكاتب طيلة مامضى من الرواية ومن ذلك : «هرول ناحيتها ، اهتز صــدر عبــاس

وتلاحقت أنفاسه ، برزت عينه وارتعدت ، تحركت الوسادة ، ازداد الضغط عليها ، انقبضت ، ارتفع صوت احتكاكها بالسجادة ، اضطربت ٠٠ استكانت ٠٠ تمددت ٠٠ قالت وهى تضع يدها على ظهره : أنت رائع ، رفع صدره ونظر اليها : وأنت أيضا رائعة ، فنانة مارأيك فى منظر مشترك ؟ ـ أعتقد ذلك «وهل فعلت مع عطيات ؟» ص ١٢١ ٠

هذه (عطيات) ماكان لها أن تستحضر بهذه الطريقة ـ وفى هذه اللحظة بالذات ـ ولكن (هندسية) الكاتب تأبى الا أن تستيقظ على نحو مفاجىء وغير مبرر ٠

● فى الفقرة الثالثة من الفصل الثالث نكتشف أن وكيل النيابة مازال يمارس التحقيق الذى كاد يختفى منذ الفصل الثانى ، وأن النمل يبتعد عن مدخل الفقرة ليحتله الحدث مباشرة واذا نحن مع وكيل نيابة لايمكن أن يكون هو نفس المحقق السابق ٠٠ اننا هنا أمام شخصية غيرجادة وغيرواعية بالمرة ٠٠محقق يسمح لنفسه

بسماع حكايات سخيفة منذلك المبطون اسماعيل الجارحى الذى يتحول فى جلسة التحقيق (وبقدرة قادر لا بالفن) الى انسان ذكى مدقق واع ، تصورا هو الذى يسأل المحقق عن عطيات وهو الذى نبهه الى جزئيات من صميم عمله : «من خيشة هذا ؟ ـ مال اسماعيل الجارحى ناحية وكيل النيابة وقال بصوت منخفض : انه الولد العبيط ابن الحاج رجب السبكى «ص ١٣١ ويتحول وكيل النيابة ـ كما قلنا ـ الى شخصية ساذجة تماما اذ نجده فى نهاية الفقرة يجرى مع خيشة العبيط تحت المنضدة بحثا عن النمل فيكون مصير هذا المحقق (العبيط) أن يطرده ذلك المبطون الأبله اسماعيل الجارحى لولا اعتماد الكاتب على المفاجأة وهروب العناصر الأساسية منه لكان هذا الفصل بأقسامه الثلاثة من أجود الأجزاء حبكة وفنية فى الرواية ٠

فهو بلاشك يضعنا أمام (قارىء) جيد لمنجزات الرواية المعاصرة يستطيع بما امتلك من موهبة وقدرة على القص أن يقدم رواية جيدة لولا :

انه يصر أن يقدم لنا .. فصلا رابعا نجدنا فيه مع وكيل النيابة سالف الذكر أمام الشيخ أحمد المتولى الرجل الصالح والد بهجت المتهم بحب عطيات والذى يعتقد آن يكون وراء لغز اختفائها ويظن المحقق آنه قد يجد لدى الشيخ مايزيل هذا الغموض ، ومنذ البدء لم يكن هناك دافع لمناقشة مثل هذا الرجل لعلمنا سلفا بعدم جدوى المناقشة معه ، ولكن الروائى بعد آن فشل فى الوصول بالعقل الى حل لأزمة الرواية يحاول ذلك عن طريق اللجوء الى عالم الروح الذى يقدم الشيخ حامد المتولى بصورة تقريرية، ولأن الروائى قد وصل فى نهاية الفصل السابق بالمحقق الى حالة لايحسد عليها من التهرؤ فى السلوك والتفكير فان تساؤلاته هنا ستكون غير مبررة على الاطلاق بل ان الشيخ حامد (المجذوب) سيكون آكثر وعيا وتماسكا منه فى معظم الاحيان «آرخى الشيخ جفنيه ، وتحسس شعيرات ذقنه وهمس بصوت ممطوط : عطيات .. وبهجت .. نعم انه الحق» ص ١٤٢ .

وطبيعى ونحن فى عالم (فوقى) أن تكون حركة الفعل هى صيغة المضارع الدال على المستقبل والأمر «اسمع ياشيخ حامد» ان هذه القضية ·· قال الشيخ فى صوت مخطوف (انه رجل يقظ) : ماذا تريد ؟» ص ١٤٤ ·

ويكون الحق عند الشيخ هو «مايعرفه الانسان دون أن يسمع ودون أن يرى» ص١٤٣ ولايكون من مهمة الانسان الكشف عن مبررات الفعل أو مواجهة الواقع لحل مشكلاته فان ذلك من عمل السماء ومن ثم يكون «العدل ميزان السماء» «وليس أمام الانسان الا آن يدع الأمر لصاحب الأمر» ص ١٤٥ ·

وحتى عندما يستجوب المحقق بهجت الصورة البشرية للشيخ حامد نجده يردد فى نفس درجة ردود والده الصالح من الغموض — رغم مايصفه الروائى به من واقعية وشجاعة ، وتكون مهمة وكيل النيابة (هكذا فجأة) التأكد منه عما اذا كانت هناك علاقة جنسية بـ بهجت (وسوسن) التى رشحتها آمها (جليلة فى الفصل

الثانى للزواج منه فيكون جوابه «اننى لست متأكدا ولكن يبدو ..» ويظل السؤال مؤرجحا بلا اجابة معقولة وعنـدما يسأله عن عطيات تكون اجابته بأنه لايعرفها .

فى الفقرة الثانية نواجه بالنمل من جديد يحتل موقعه الذى احتله فى بداية الرواية من شقة الحاج رجب السبكى ثم نفاجأ بهذا الرجل ينكر أن له أصلا ابنة اسمها عطيات ويدعى أنه قدم للنيابة بلاغا كاذبا ، وبعد أن يعجز وكيل النيابة فى الحصول على دليل يستحضر البواب ويطلب منه النزول الى الفجوة للبحث عن عطيات فيتحرك البواب تحت تهـديده ناحية الفجـوة وينتهى الأمر بوكيل النيابة الى أن يرتمى على المقعد ويتطلع فى وجوه الجميع فاذا بها (عطيات أو النملة) عنـدما يفتح عينيه «يـرى عينيها تحملقان فيـه متـوهجتين بارزتين من رءوس الأشواك المتنافرة تلتمعان وتدوران وتتسعان .. اقتربت وهى تشم الأرض ، حرك قدميه ،

جرت وسقطت بداخل الفجوة ، هرول ناحيتها، دار حول الفجوة ونظر ، جلس ومد يده وتحسس الجدران ، أحس بشيء يبتعد ، زحف بصدره الى الأمام ونظر ، وظلت ذراعه تتأرجح فى فراغ الفجوة» بهذه الفقرة (التى تشبه الفقرة الثانية من الفصل الثانى) فى تداخلها وتوترها واندفاعها ينهى الكاتب روايته ، التى استطاع أن يشد أنفاسنا خلال فصولها حتى آخر لحظة ولكن هل هذه العلامة الصحية فى الرواية كفيلة وحدها لاعتبار ماقدمه نبيل عبد الحميد رواية محكمة لحمل فى نشيجها العام (رؤية) فنية لهذا العام ؟

● ان غياب الرؤية للواقع واضح فى الرواية ، وقد أدى الى تفكك أوصال (البنية التشكيلية) على النحو الذى لمسناه من عدم التناسب والانسجام فى هندسة هذه البنية ومن الانكفاء الدائم الذى تواجهه الشخصيات فى الرواية كقدر محتم عليها ومن (تضبيب) الواقع وعدم تصوره حتى فى صورة الزمن الماضى

المسيطر على اللغة الروائيـة فنحن أمـام عالم (مضبب) من الرجال الهشين يفقدون القدرة على الفعل ومواجهـة التهرؤ الذى يلاحقهم وأمام نماذج (معيبة) أيضا لنساء لا أثر لهن فى حركة الواقع اللهم الا اذا كان أثرا سلبيا يدفع بالحياة الى الخلف (نموذج جليلة فى الفصل الثانى) ·

● ومن أجل (القص للقص) كانت اللغة رغم تماسكها السطحى منكفئة فى بعض الأحيان سواء فى قدرة الكاتب على خلق الكلمة المفردة أو الكلمة (المتراكمة) ولذلك فقد وقع الكاتب – عن غير عمـد – فى بعض الأخطاء اللغـوية وهى : متدلية الى الداخل ص ٨ ، المتدلية من حافة الحفرة ص ٩ والصحيح مدلاة والمدلاة – انها لاتتورع عن ترك الشقة ليلة عرسها وتنزل ص ١٤ المعطـوف فعـل والمعطوف عليه اسـم – رجل يلبس نظارة والصحيح رجل يضع نظارة على عينيه ص ٢٨ – جلس وكيل النيابة مرتخيا والصحيح مسـترخيا ص ٣١ فلن تجـدونها = تجدوها – ص ٧٧ لاثارةمزيدا والصحيح مزيد

ـ لكى يقتنع بك أهل العـروس ويقبلونك = ويقبلوك ص ١٠٤ ـ أن تتصورين = تتصورى ص ١٢٥ ـ ماهو الذى حدث = ما الذى حدث ص ١٢٧ ـ عندنا ديكا روميا = ديك رومى ص ١٣٠ ـ دع جانبـا كل أوراقك ،أنيسى = انس ص ١٤٦ ولم تعطيه = تعطه ص ١٤٩ ـ ألم تستعصى = تستعص ص ١٥١ ولم تسـمع عنها أبدا ؟ = ألم تسمع ؟ ص ١٥٣ ـ لم يثبتوا أنهم رجـالا = رجـال ص ١٥٩ رأى عينيها تحملقان اليه = فيـه ص ٢٦١ ـ متوهجتان بارزتان = متوهجتين بارزتين ص ١٦١ ٠

● ولكن الذى لاشك فيه أننا أمام واحـد من كتابنا الشباب الجادين ـ يحاول بالتجربة فى الفن استخدام آجـود ماحصـل من آدوات روائية ، وآثق آن روايته القادمة ستكون آكثر نضجا وقربا من الكمـال الفنى ورسـوخا على طـريق (الجمـال الأدبى) وذلك لثقتى فى آن صاحبنا بسبيله الى رؤية أكثر عمقا ووضـوحا وسـتكون حتمـا أدواته الفنية أكثر صـقلا

واقتدارا ، وان هذه الرواية الا خطوة أولى على طريق الفن الطويل ، وأرى أن على الكاتب لكى ينطلق الى أرحب آفاقه أن يحطم تلك (المسافة) «المصطنعة» بين (الوجه والقناع) ٠

محمد الراوى
و
(الجد الأكبر منصور) *

دائما تبدأ الملحمة بالنبوءة ، وكذلك العلم والفن ، ولأن النقد فن يسعى الى أن يصبح علما ، فهو لايقف عند حد التنبؤ بل انه يسعى لآن يستشرف الآتى من ترصد بذوره فى الحاضر قلت يوما : ان ضياء الشرقاوى لم يمت لأنه طريقة فنية أصيلة والطريقة تحيا وتقوى متى كان لشيخها رجال ولها مريدون • والجد الأكبر منصور ، رواية جديدة ، تبدأ بداية الملحمة بالنبوءة ، فيأخذنا (الراوى) بلغة تشكيلية جديدة ، داخل عالم نشعر للوهلة الأولى ــ ونحن على آعتابه ــ آننا مع شخوصه نصبح آرواحا

★ مطبوعة بالماستر على نفقة المؤلف ضمن مطبوعات (الكلمة الجديدة) • بالسويس سنة ١٩٨١ •

ملحمية ، وأن أجسادنا قد تخلت عنا قبل الدخول حيث المسافة بين الزمان والمكان ، ويحدث نوع من التوحد الحلمى .

«لم يجد أثرا لانسان .. كان الصدى مازال يتردد فى سمعه ، فتقدم بخطوات قصيرة .. واذا به يواصل السير ويبتعد عن الدار .. وأحس أن هناك من يتقدمه ويقوده فى طريق محدد ، فانساق اليه (لما أنس قلبه دليله) .. وفى لحظة .. أحس بأنه يجب عليه أن يتوقف ولايتقدم أكثر من ذلك ، وحينما فعل ، اكتشف تحت ضوء القمر (بئرا) كان يعرف أنه مهجور لا ماء فيه .. التفت حوله فلم ير الا الفضاء الواسع ، وظلال الأشجار ، وهى تهتز تحت ضوء القمر ، حتى أحس بمن يقترب منه ، ولاح له ثوبها وقامتها» .

البئر اذن (ممتلئة) بالماء ، لأن (حولها) الأشجار ممتدة الظلال ، وهى لم تعد (مهجورة) حيث تأوى (اليها) مثل هذه الحورية التى لما نظر مدققا رأى وجها لم ير أجمل منه فى حياته

وقال فى نفسه : (لقد جاءت الدنيا لتفتنك عن نفسك) » ٠

ان ميلاد البطل يبدأ فى ظـروف غريبة ، واحة فى الصحراء ، نبتة جميلة فى الجدب ٠٠ نقطة ضوء صغيرة فى ظلام متكاثف ، نحن الآن ٠٠ الآن الروائى ٠٠ مـع آدم وحـواء ٠٠ مع الضميرين الفاعلين فى نشأة الحياة ٠٠ ولم تكن المرأة امرأة ، ولم تكن هى الدنيا بل كانت رمزا لشىء أقوى ، وذلك حين : «مدت يدها الى حافة البئر وملأت كوزا بالماء وناولته له ، ٠٠ فأمرته أن يشرب فشرب ماء حلوا لم يذق مثله من قبل واذا بجســده يخف ويكاد يطـير به من فـوق الأرض ٠٠ وأدرك أنه على وشك مفـارقة هذا العالم الذى طالما ود الرحيل عنه لولا خضوعه لمشيئة ربه» ٠

اذن نحن مع بطل جديد يمزقه الصراع بين الحلم والواقع ، بين الرغبة اللحظية والطموح المستقبل ، بين طاعة النفس وطـاعة الآخـر ، وتقول النبوءة :

ـ (المرأة ، الدنيا) ـ أى الموازاة الرمزية للحقيقة التى استيقظت داخل البطل : «اذا أردت لروحك أن تسمو يجب أن (تحرر نفسك) من الطاعة والاحترام ، وفى الوقت ذاته «يجب (أن تتمسك) ببعض القوانين ياشيخ منصور ، ولكن عليك أن (تخرج من الكثير) من القوانين والعادات (وتمضى الى ماوراء) الكثير من من القوانين البالية» (والتضاد الظاهر) بين هاتين الجملتين تضاد بناء ، فاعل ، دافع ببنية الرواية الى الاكتمال ، انه تضاد الشعر الذى يجمع بين الجزئيات المبعثرة فيشكل الصورة الكل ..

(فى الجملة الأولى) : لكى تسمو ، يجب أن (تحرر) نفسك .

(وفى الثانية) : يجب أن (تتمسك) ببعض القوانين ، وفى الوقت ذاته : عليك أن (تخرج) من الكثير من القوانين .

ان التحرر ضرورى لسمو الانسان ولكنه ليس التحرر الوجودى أو اللامنتمى ، انما تحرر الواقعى (الملتزم) ٠

ان النبوءة هنا تحاول أن تجلو بعض الصدأ الذى لحق بروح البطل فأصابه بالحرفية فى الفكر والتزمت فى السلوك ، انها تدفعه الى التمسك بالقانون المحرك للجمال (السمو) وتمنعه فى نفس الوقت من التمسك بالقوانين والعادات البالية ٠

لسنا أمامفكر صوفى تقليدىبل أمام أداة، لغة صوفية متحررة ، وهذا الالتزام الذى نلمحه فى الرواية من أول وصلة ، هو الذى يفتح أمامنا كثيرا من مغاليق هذه اللغة التى تنحو دائما الى التجريد والتكثيف ، وأول ماتكشفه، رؤية الراوى التى تشكلت خلال الرواية ٠ ان الالتزام الدافع للتغيير هو ما «يطلقون (عليه) أسماء أخرى نستحق لأجلها التعذيب والشنق» ٠

يعطينا الكاتب نقطة الضوء التى تأخذنا فى رحلتنا مع روايته ، فتساعدنا كثيرا على تكشف العالم «اعذر من لا علم له ، لقد علمتك اللذة الجنسية الكثير ، ولايجب أن تخاف هذا الفعل المدمر ٠٠ ان نصف البيت يجب هدمه حتى ينمو ويكون فاضلا حكيما» ٠

مازلنا فى موقف النبوءة ، (فى الوصلة الأولى) حيث ولد (الدهور) ، وبدأ يعرف طريق القوة ، وكما يحدث فى التراث الشعبى ينتقل منصور مع المرأة الى «حائط لا نهاية لطوله ، ولايدرك البصر ارتفاعه ٠ انفتح باب صغير فى الحائط ، ودخل وراءها ، ووجد نفسه فى حجرة صغيرة وكأنها القبر ، فى وسطها مصطبة مستطيلة ، سرعان ما أدرك أنها تابوت» ٠

تنحو الصورة دائما الى التكثيف ، فالجمل تتلاحق مختزنة الكثير من عناصر الرؤية ولذلك نجد أن الكاتب يعفينا من كثير من التفاصيل ، لم يقل وقفت أمامه ونظر الى الحائط ٠ وقبل الجملة الأولى ، ولم يقل : فتحت الباب ، أو فتح

الباب ، بالبناء للمجهول ، حتى لانظن أن انسانا ما قد فتحه ، وانما قال : انفتح الباب ، وكان الباب نفسه يملك قدرة انسانية داخلية جعلته ينفتح ، انها الارادة الواعية التى ملكها البطل، فامتد أثرها الى الكائنات والأشياء · ثم لم يقل الراوى : سبقته الى الدخول فدخل وراءها . بل انه يصمم على أن يبقينا فى قلب الحدث : انفتح الباب ، دخل وراءها ، مازالت (هى) أقوى منه و (هى) روح نافذة وسـابقة دائمـا ، وهكذا (ارادة) المناضلين تسبقهم باستمرار · الرواية لم تعد حكاية تقـال وانمـا أصبحت عـلاقات تتصارع وتتفاعل كما تتصارع علاقات الخارج وتتفاعل فالكاتب بوعيه الحاد يحاول أن يملك ·· زمـام هـذه اللغـة فيمنعها من الاندماج والترهل ويربأ بها دائما عن الثرثرة ··

كنـا مع : (انفتح البـاب) ، وكان يمكن للتابوت الذى رآه فى الحجرة الضيقة أن ينفتح بنفس القوة الداخلية ، لكن الموقف هنا مختلف ــ رغم شدة التصاقه بالموقف السابق ــ لم ترد

(الارادة) ـ النبـوءة ـ للتـابوت آن ينفتح بل طلبت من الانسان أن يرفع غطاءه فقال :

ـ انه من الحجر الثقيل (تردد الانســان وخوفه الموروث) قالت ـ أيها الجدالأكبر منصور، سيطيعك الحجر» وتكون كلمتها تكثيفا جـديدا لمعطيات التشكيل فى الصورة السـابقة ، التى بدا فيها الانسان (يعرف) ، انه بعد المعرفة يجب أن يريد ، وهو بعد ذلك سوف (يختار) قدره (فيتحرك) اليه بارادته ٠

«تقدم فأزاح الحجر فأطاعه وتكشف لهجوف التابوت» فعلا (تقدم وتكشف) فى الجملة ـ بما يحمله التضعيف فيهما ـ يقدمان للدلالة الروائية خدمة جليلة تعجز كل الأفعال المقاربة لهما عن تقـديمها ، فلا يمكن أن تكون الأفعـال مثل : ســار ، مشى ، منى ، كشف ، انكشف) بدائل (دلالية) لأى من هــذين الفعلين ، والسبب فى ذلك ، قـدرة الفنـان على الاختيار ، فى أكثر الأفعـال ، لكن ما آنـدر الأفعـال التى تؤدى

وظيفتها الفنية ، هل لهذا التحليل علاقة بموقف البطل الذى وضحناه من قبل ؟

عرف البطل ، فأراد ، فاختار (وهنا) ، تقدم ، فأزاح الحجر ، فأطاعه وتكشف له جوف التابوت ٠

تحرك البطل بارادة واعية ، فأزاح الحجر (الثقيل) فأطاعه لأنه كان حتما سيطيعه وقد أصبح قويا ، وتكون النتيجة الحتمية : أن يتكشف «له جوف التابوت ٠٠ رآى جسده ممتدا بداخله ٠٠ كل جزء منفصل عن الآخر ، الجسد من الصور حتى نهاية الحوض ، الرأس وجزء من العنق ، الذراعان منفصلان ، كذلك الساقان» ٠٠ كان وجهه ينظر نحوه لم يغيره الموت ولم يبل ، كان وجهه ينظر اليه وعلى الشفتين ابتسامة رضاء» ٠

لم يعد انسانا عاديا ، لقد وحدته الرؤية التشكيلية فجعلته انسانا الهيا ٠ آلا نرى هنا جسد أوزيريس وروح الأسطورة المصرية ؟

ولايمكن أن يعود البطل الملحمى انسانا عاديا ، وهو قد امتلك العالم حين امتلك نفسه ، أصبح الانسان ·· الانسان ، المنتمى الكامل ·

●● أعطتنا الفقـرات السـابقة مفتاح الرؤية الذى يمكننـا من فك طلاسـم الراوى ورموزه اللغوية فى طريق (الوصول الواعى) الى عـالمه الجمـالى ، ولا يتم ذلك الا بأن يجيـد المـريدون ــ التواصـل (الواعى) بينهم وبين المبدع من خلال العمل أملا فى (الخروج) ــ من بين رحى العلاقات المتصارعة فى اللغة ــ بأسرار اللعبة ، الابداعية المرهفة ، ولايتم هذا ــ فيما أرى ــ الا (بالدخول) المباشر الى اللغة الروائية (نختار) (كمـا فعلنا مع ضـياء الشرقاوى فى مجموعته الأخيرة ، بيت فى الريح) (١) من بينها نماذج بطريقة تلقائية (واعيـة) ، محـاولين ــ ما استطعنا ــ تحليل صـيغها وأصـواتها ، ونلمس مابين العلاقتين (الصيغ والأصوات) من علاقات تجادل وتفاعل تعمل جميعها على تنمية

---

(١) أنظر الفصل الخاص بضياء الشرقاوى بالجزء الأول ص ١٤ من هذا الكتاب ·

الحركة الداخلية لبنية العمل الأدبى ولعل استخدام الناقد ـ حاليا ـ لهذا (المجس) يمكن أن يغنى بعض الشىء عن استخدام (المسبار) الدقيق ، وهو (الكومبيوتر) • فالعلم بما يقدم من انجازات حضارية فذة هو الطريق الوحيد لدرس الفن وهو الطريق الوحيد أمام النقد ليصير علما للجمال • ولنضرب مثلا لذلك من تحليل بعض الفقرات فى الرواية باحثين دور كل من الفعل والفاعل فى كل فقرة ودورهما فى البنية الكاملة للرواية :

● الفقرة الأولى «رفع حافة الثوب من عند العنق ودفع بالعصا فى صدرها • فسرت بين ثدييها العاريين ، أحست بالعصا رطبة ، تزحف على صدرها ، دفعها الى الداخل حتى استقرت العصا فوق بطنها العارى •

ـ الآن ستلدينه • استدار ناحية قدميها • مد يده ساحبا عصاه من بين فخذيها • انتابتها قشعريرة ، أعطاها لها ثانية ، احتضنى طفلك •• أشعر بحنانك» •

فى هذه الفقرة : الفاعل : حسب تعدد الضمائر ، مخاطب ٥ ، وغائب ٢٥ ٠

والفعل : ماضى ١٢ ، وحاضر ٢ ، ومستقبل ٣ ٠

فاذا عرفنا أننا فى بداية الرواية (ص ١٧) وجدنا مبررا فنيا لكثافة الغائب فى مقابل قلة المخاطب وتجاهل المتكلم ، ويكون الزمن متناسبا حيث الماضى يغلب على الحاضر والمستقبل، والموقف كما قلنا حلم ونبوءة ، والرؤية تحاول ـ مازالت ـ التخلص من الماضى بقوانينه وتقاليده البالية ٠

● الفقرة الثانية :

« مدت يدها أسفل الثوب ، وقبضت على لحم بطنها ، ثم أخذت تضربه بوهن ، وتهمس انفتح أيها البطن اللعين ٠٠ أنت يامن هناك ، أنت يامن اكتفيت بخلوتك فى حجرتك مع الجد الاكبر ٠٠ الى ٠٠ أيها التابع فيها» ٠

فى هـذه الفقرة : (الفاعل) : مخـاطب ٣٣ ، غائب ٢١ ، متكلم ٨ ٠

(والفعـل) : مـاضى ٧ ، حـاضر ١٠ ، مستقبل ٩ ٠

نحن فى (ص ١٩) مع خطوة تالية للخطوة السابقة فى (ص ١٧) بعد أن (اختارت) البطلة تقدمت للحاضر : فتقلص المـاضى (٧) وكان المستقبل من الحاضر على الأبواب (٩ : ١٠) ٠

الفقرة الثالثة :

« ــ أنت الشيخ سرور ؟ انه أنا ــ لا أنت لست الشيخ سرور ٠

٠٠ انك لاتفعلهـا ٠ انـه أنـا ، ــ أنت صفوان ؟ ، ــ آنا من تريدينه ، الشيخ سرور ، صفوان ، حتى الجد الاكبر مادمت تنتظرين ٠٠ (الى) ٠٠ دون أن تبارحى مكانك (ص ٤٤) ٠

فى هذهالفقرة : (الفاعل) : مخاطب ١٩ ، غائب ١٥ ، متكلم ٥ ٠

و (الفعل) : ماض ٢ حاضر ٨ مستقبل ١٠

نحن فى منتصف (العمارة الفنية) تقريبا، فى (الوصلة السادسة) ، حيث زاد تأثير الفاعل (الحى) فكان المخاطب (١٩) والمتكلم (٥) بينما قل تأثير الغائب (١٥) ، وفى الزمن تصير «حافظى على ياسارة ، مشيئتك ياربى أن البشر الفاعلين فى الرواية ٠

● الفقرة الأخيرة :

العلاقات لصالح الحاضر تتناسب جيدا معحركة «أعود ثانية ، سأولد من خلال بطنك ياسارة ، أنت أمى وصفوان أبى ، كان لابد أن تفعل مافعلت من أجل طفلك الذىهو أنا٠ لم تريدنى (كذا ؟) فأردتنى ، وفى رفضك لى بقائى ، أنت أمى وصفوان أبى» ص ٧٤ ٠

فى هذه الفقرة : (الفاعل) : مخاطب ١١ ، غائب ٦ ، متكلم ١٣ ٠

(والفعل) : ماض ٣ ،حاضر ٣ ، مستقبل ١
تكشفت الرؤية وتحققت النبوءة وتهيأت الرواية للتمام ٠

أنت (١١) وأنا (١٣) والغائب ضئيل الأثر (٦) ، ونحن (أنت وأنا) بوعينا أقوى منه ، ولن ندعه بارادتنا الواعية ـ يقتلنا ؟

لقد تقزم الماضي (٣) كما تضاءل الغائب وكان الحاضر والآتى معا (٣ + ٢) قوتين فى اتحادهما ، متناسبتين (٥) فى الوجود (٣ : ٢)
لقد عاد الجد الاكبر أازوريس ـ معذرة ـ منصور ٠ فى صورة القادم الجديد ، الانسان الانسان ٠٠ الذى يتقدم واثق الخطو ، قويا متكشفا طريق خطوته الى الذروة ٠

● ومايمكن لفنان أداته اللغة أن يصل الى الذروة ، الا بالتمكن الواعى من واقعه الذى يمنحه رؤية مماثلة وقدرة على التشكيل موازية ٠
وفى غمرة التداعى الواعى الذى تنطلق أثناءه اللغة الروائية يقع الفنان ـ رغما عنه

فى الخطأ — ، والخطأ وحده سمة الانسان التى تحفزه دائما للكمال ، والهنـات لدى (الراوى) نادرة (١٣) ، معظمها يدور حول عدم التفريق بين (لا) الناهيـة ، وأختها النافية ، والأولى جازمة للمضارع أما الثانية فتقنع بمنحه خاصية النفى ، وهى لذلك لاتؤثر فى اعـرابه ، أما الناهية فانها لاتكتفى بالتأثير فى الدلالة بل انها تغير فى بنية الفعل ومن ثم فى اعرابه . ولننظر فى هذه الأمثلة :

لاتغيب عنا (والصـواب) لاتغب عنـا . ص ٤٥ .

لاتبوح لأحد بما تراه الآن (والصواب) : لاتبح . ص ٥٠ .

لاتعطى ظهرك لسارة (والصواب : لاتعط . ص ٧٤ .

غريب أمـر هـذه اللغة .. كلما تعمقت فيها كشفت الكثير ، وكلما خرجت عن المألوف منها الى البعيد أحسست نشـوة الفن .. نشوة

التمتع بالعمق وعمق العمق حيث يستكن بداخلنا الطفل الأول «الفنان» • ان لغة الفن لرهافتها الشديدة تكشف وتتنبىء ، وهى فى الوقت ذاته لاتكاد ــ لرهافتها الشديدة ــ تنبىء الا لمن حاول دائما امتلاكها •

انه الفن يقدم العالم المبعثر (أحياء وأشياء وأشلاء) فى صورة تنحو دائما الى التكثيف والتجريد الذى يلملم أشلاء هذا الجسد (المنصورى) المبعثر فى واحد عظيم •

أخيرا ، نحن بحق أمام رواية جادة وجديدة تؤكد أننا أمام مرحلة روائية جديدة يسهم فيها «محمد الراوى» بدور هام جدير بالاشادة والتقدير •

المحتوى

صدر للمؤلف :

- (فوازير فلاحية) ديوان شعر صدر عن مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٧١ ٠
- (ازجال بيرم التونسى) دراسة فنية صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ٠
- (تغريبة عبر زاق الهلالى) مسرحية شعرية صدرت عن مطبوعات الفجر ١٩٨٤ ٠

وله تحت الطبع :

- (الشعر المصرى فى السبعينيات) دراسة نقدية ٠

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٠٨٥ / ١٩٨٤